



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**Scuola di dottorato**

**STUDIO E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO,  
ARTISTICO-ARCHITETTONICO E AMBIENTALE**

**Ciclo**

**XXXIII**

**Tesi di dottorato**

***Lo scriptorium* di San Domenico  
e la miniatura a Genova nel Duecento:  
un riesame e aggiunte al *corpus***

**Candidata**

**Federica Volpera**

**Tutor**

**prof. Gianluca Ameri**

A mia madre  
e  
in memoria di Anna De Floriani.

«Wir müssen wissen! Wir werden wissen!»  
D. Hilbert

## Sommario

### **I. La miniatura a Genova in età gotica e lo *scriptorium* di San Domenico: storia critica** p. 1

#### I.1. Gli esordi

I.2. Una riconsiderazione dei corali di San Domenico, le origini della scuola miniatoria genovese e le nuove attribuzioni

I.3. I manoscritti cavallereschi dell'*atelier* pisano-genovese e le *Supplicationes variae*: due temi “ai margini” dell'*atelier* del Maestro del ms. Lat. 42

### **II. I Domenicani, i libri, e lo *scriptorium* genovese di San Domenico** p. 29

#### II.1. Premessa

#### II.2. I Domenicani e il libro

#### II.3. Il libro domenicano (e quello francescano): prove d'identità

### **III. Dai *marginalia* alle iniziali istoriate: un repertorio di segni per una grammatica del linguaggio della miniatura gotica a Genova** p. 51

#### III.1. Premessa

#### III.2. Il mondo dei *marginalia* nella serie dei *Corali* di San Domenico

III.3. Alla ricerca di un linguaggio: le iniziali istoriate del Maestro del ms. Lat. 42 come spazio di rappresentazione e luogo della parola

III.3.1. Lo spazio di rappresentazione e la retorica dei gesti: strategie narrative al di là dell'iconografia

III.3.2. L'iniziale istoriata come luogo della parola

### **IV. Nuove attribuzioni allo *scriptorium* di San Domenico: manoscritti di contenuto religioso e devozionale** p. 107

#### IV.1. La *Bibbia* ms. A.II.1 della Biblioteca dell'Escorial a Madrid

#### IV.2. La *Bibbia* ms. MSR-16 di Wellington

#### IV.3. Al di là delle bibbie e dei corali: altri manoscritti a contenuto religioso

IV.4. Il codice CCCXXIII della Biblioteca Capitolare di Verona: un esemplare del *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo alla prova di un'attribuzione allo *scriptorium* genovese

#### IV.5. Un'aggiunta a margine: sulla questione delle iniziali filigranate

*Schede dei manoscritti*

**V. Nuove attribuzioni allo *scriptorium* di San Domenico: manoscritti giuridici** **p. 157**

V.1. Libri e cultura giuridica nel contesto genovese

V.2. I manoscritti Cgm 1321, Clm 17737 e Clm 14011 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera

*Schede dei manoscritti*

**VI. Nuove attribuzioni allo *scriptorium* di San Domenico: manoscritti di argomento medico** **p. 187**

VI.1. I manoscritti medici nella produzione libraria genovese tardo duecentesca

VI.2. Nuove attribuzioni

*Schede dei manoscritti*

**VII. Una «*petite encyclopédie*» del XIII secolo e la società genovese: il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico ms. S 36 (32) della Bibliothèque Municipale di Autun** **p. 207**

VII. 1. Il testo di Bartolomeo Anglico

VII. 2. L'apparato illustrativo: analisi dei caratteri stilistici e disegnativi per una nuova proposta attributiva

VII.3. Il programma iconografico

VII.4. Note su due temi: il tempo e le età dell'uomo

VIII.4.1. Libro IX: *De proprietatibus temporis*

VIII.4.2. Libro VI: *De aetatibus*

VII.5. Programmi iconografici a confronto

VII.6. Conclusioni

*Scheda del manoscritto*

*Addenda*

**VIII. Approfondimenti e nuove attribuzioni: codici di scienze naturali e materia filosofica** **p. 259**

VIII.1. Il manoscritto Lyell 71 della Bodleian Library di Oxford e la miniatura genovese: analisi iconografica e note per un contesto

VIII.1.1. Il *De avibus* di Ugo di Fouillo: struttura dell'opera

VIII.1.2. Descrizione dell'apparato illustrativo

VIII.1.3. Il monastero di Morimondo, il ms. Lyell 71 della Bodleian Library e le origini della scuola miniatoria genovese

VIII.1.4. Il cavaliere *Rainerus* e il contesto genovese: note su una variante

VIII.1.5. Gli *schemata* del *De avibus* e il *Compendium Historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers



VIII.2. Il ms. 20 dell'Eisenbibliothek di Schlatt: una silloge filosofica nella produzione libraria della Genova di fine Duecento

**IX. Codici letterari e prose di romanzi: riconsiderazioni attributive** **p. 315**

IX.1. Genova e i manoscritti di argomento cavalleresco: iniziali istoriate al servizio della narrazione romanzesca per due esemplari del *Guiron le Courtois*

IX.1.1. Schede descrittive testo/immagine

IX.1.2. Analisi e considerazioni sul contesto produttivo

IX.2. Il *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival ms. M459 della Pierpont Morgan Library, New York

IX.2.1. Testo e immagini: la costruzione della pagina come luogo della memoria

IX.2.2. Il *Bestiaire d'Amour* nel contesto genovese tardo duecentesco

**Conclusioni** **p. 379**

**Elenco delle abbreviazioni e dei manoscritti citati** **p. 391**

**Bibliografia** **p. 399**

## CAPITOLO I

*La miniatura a Genova in età gotica  
e lo scriptorium di San Domenico:  
storia critica*

### I.1. *Gli esordi*

La miniatura genovese di età gotica ha una storia critica piuttosto recente: il primo contributo sull'argomento venne infatti pubblicato da Anna De Floriani nel 1975 in un numero della rivista «La Berio» con il titolo *Le miniature dei Corali di Santa Maria di Castello*<sup>1</sup>. In quella sede la studiosa affrontava per la prima volta in modo organico l'analisi di un gruppo di cinque libri da coro manoscritti, conservati nella biblioteca conventuale di Santa Maria di Castello, tre dei quali inediti<sup>2</sup>, di cui si forniva una prima schedatura. L'omogeneità decorativa riscontrata negli apparati illustrativi e decorativi dei più antichi esemplari, ovvero l'*Antifonario* E e i *Graduali* A e D, il loro contenuto liturgico in linea con il rito domenicano e la presenza di fascicoli aggiunti recanti uffici religiosi entrati in uso dopo il 1327 permisero di suggerire, pur cautamente, l'ipotesi di una possibile realizzazione di questi codici in ambito locale per l'antico convento di San Domenico, abbandonato dai Padri Predicatori in seguito alle espropriazioni napoleoniche del 1798, nonché di collocarne

---

<sup>1</sup> A. De Floriani, *Le miniature dei Corali di Santa Maria di Castello*, in «La Berio», 15/1, 1975, pp. 30-42. Il panorama della miniatura a Genova nel periodo precedente a questa fase, che possiamo collocare nell'ultimo quarto del Duecento, è povero di testimonianze: vogliamo però ricordare, vista la sua unicità storica e artistica, e il valore esemplare che assunse nella costruzione di un immaginario civile, la copia degli *Annales ianuenses* redatti a partire dal 1166 da Caffaro e poi dai suoi continuatori, e conservata presso la Bibliothèque nationale de France (ms. Lat. 10136): M. T. Gousset, *Liguria*, in F. Avril - M.T. Gousset - C. Rabel, *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 2, XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1984, pp. 23-53: pp. 23, 27-29; A. De Floriani, *Dipinti murali e miniature nel Ponente e a Genova*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il medioevo*, Genova 2011, pp. 31-47: pp. 35-39 e 46 nota 17 con bibliografia precedente. Alla produzione genovese dei primi del Duecento è stato ricondotto anche un mutilo *Sacramentario* conservato oggi presso la Biblioteca Capitolare di Albenga (ms. A 6) e segnato dalla copresenza di diversi modelli, bizantini per la parte figurativa e in 'stile 1200' per l'apparato ornamentale: A. De Floriani, *Ignoti miniatori (secc. XII-XIII)*, in *Il Museo Diocesano di Albenga*, Bordighera 1982, pp. 67-71, scheda 85; R. Amiet, *Manoscritti liturgici conservati a Genova, Savona, Albenga, Ventimiglia*, in «Rivista Ingauna e Intemelio», n.s. XXXIV, 1-4 – XXXV, 1-3, 1983, pp. 19-31: p. 30; F. Cervini, *Un codice di Albenga, l'ambiente genovese e il mondo 'gotico' intorno al 1200*, in «Arte medievale», II, IV, 1, 1992, pp. 145-161; A. De Floriani, *I codici miniati*, in *La Cattedrale di Albenga*, a cura di J. Costa Restagno, M. C. Paoli Maineri, Bordighera 2007, pp. 331-378: pp. 358-360; Ead., «Genova 1200»: *L'apertura verso l'Europa*, in Algeri, De Floriani 2011, pp. 51-63: 59-61.

<sup>2</sup> Dei tre esemplari più antichi, ovvero l'*Antifonario* E e i *Graduali* A e D, inediti erano gli ultimi due, mentre il primo era stato oggetto di un contributo di G. P. Bigazzi, *Un prezioso corale del Duecento*, in «Genova. Rivista municipale», a. XIV, 11, 1934, pp. 937-939 e di un breve riferimento in una nota del volume di E. Poleggi, *Santa Maria di Castello e il romanico a Genova*, Genova 1973, p. 241 nota 32 e figg. 158, 159.

l'esecuzione prima del terzo decennio del Trecento. Gli elementi stilistici permisero poi di precisarne maggiormente la datazione tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, e di cogliere fin da subito nella compresenza di diverse suggestioni, ma amalgamate in modo peculiare e originale, la caratteristica di quella che poi venne chiamata la miniatura gotica genovese. I repertori figurativi e decorativi, e il grafismo a inchiostro impiegato per fissare le immagini furono infatti ricondotti a esempi del gotico francese e a modelli emiliani, questi ultimi letti come «interessanti recuperi di forme piacentine (a loro volta facilmente riferibili a filiazioni oltremontane)», mentre nei fascicoli aggiunti si notava l'adozione di morbidezze chiaroscurali e di disegni a foglia propri della scuola bolognese, a cui la produzione locale avrebbe guardato solo a partire dagli inizi del Trecento<sup>3</sup>. A fronte di questa coesistenza di diversi linguaggi, così lontani dalle coeve esperienze della pittura monumentale<sup>4</sup>, le sole costanti riscontrabili in questi manoscritti, che riguardavano le scelte cromatiche, segnate da colori sordi e pastosi, e la costruzione delle *drôlerie* marginali, limitatamente ai due *Graduali*, non permisero alla studiosa di appoggiare senza qualche perplessità l'idea dell'esistenza di un centro miniatorio cittadino che avrebbe avuto sede proprio nel convento domenicano, secondo un'ipotesi per altro già avanzata da Grosso senza però sufficienti argomentazioni, e più puntualmente sostenuta da Delle Piane, che in un saggio del 1970 aveva citato un documento redatto nel 1262 in cui compariva un certo Matteo miniatore<sup>5</sup>. I dubbi di De Floriani riguardavano la difficoltà di riscontrare in questi volumi una riconoscibile uniformità stilistica: «Se infatti ho rilevato una certa originalità nella trasformazione di suggerimenti forestieri in un linguaggio locale, devo tuttavia sottolineare che l'eclettica ricezione di differenti modelli non sempre riesce a

---

<sup>3</sup> La studiosa già individuava nell'*Antifonario* N del convento dei Santi Giacomo e Filippo l'espressione di questa fase primo trecentesca della produzione locale: De Floriani 1975, p. 33 nota 9. Sul codice si rimanda a R. Gibbs, *Antifonario N: A Bolognese Choirbook in the Context of Genoese Illumination between 1285 and 1385*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XIV secolo*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, C. Di Fabio, M. Marcenaro, Atti del convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), Bordighera 1999, pp. 247-278.

<sup>4</sup> Già si riconosceva l'influenza della scuola cimabuesca, introdotta in città da Manfredino da Pistoia, e di quella senese nel linguaggio del Maestro di Santa Maria di Castello agli esordi del Trecento e in quello di Bartolomeo da Camogli intorno alla metà del XIV secolo: De Floriani 1975, p. 33. Per le dinamiche della coeva pittura monumentale si vedano: F. R. Pesenti, *Un apporto emiliano e la situazione figurativa locale*, in *La pittura a Genova e in Liguria*, I, Genova 1970, pp. 49-74; P. Torriti, *Interventi e suggestioni toscane tra Due e Trecento*, in *La pittura a Genova* 1970, pp. 27-47; Algeri, De Floriani 2011 con bibliografia precedente.

<sup>5</sup> O. Grosso, *All'ombra della Lanterna*, Genova 1968, p. 29; A. Delle Piane, *Saggi sulle Arti in Liguria*, Genova 1970, p. 57.

fondersi in uno stile omogeneo, dotato di caratteristiche precise e facilmente individuabili, di cui si possano stabilire (sia pure approssimativamente) periodi di formazione e fioritura»<sup>6</sup>.

Questa lettura venne ripresa nel catalogo della mostra didattica *Coralini miniati di Santa Maria di Castello* tenutasi a Genova, nel chiostro del complesso domenicano, nel maggio-giugno del 1976<sup>7</sup> e poi riproposta, qualche anno più tardi a Palermo presso l'Oratorio della Carità di San Pietro nell'ambito delle iniziative gravitanti intorno al tema «Genova e i Genovesi a Palermo»<sup>8</sup>: nelle schede dedicate all'*Antifonario E* e ai *Graduali A* e *D* i codici sono infatti presentati come «scuola genovese (?) con influssi emiliani e francesi» e datati al primo quarto del XIV secolo. Gli elementi che emergono però con maggiore evidenza all'interno di un'analisi più ampia e approfondita del palinsesto decorativo dell'*Antifonario E* sono una rielaborazione di suggestioni proprie della miniatura gotico francese, da intendersi nei termini di grafismo lineare, fluidità nella composizione dei panneggi e complessità dei partiti architettonici (**figg. 1, 4**), e la presenza di almeno due mani: le immagini dei ff. 154r e 190v, raffiguranti rispettivamente *San Domenico* e *l'Assunzione della Vergine*, suggerivano infatti nella minore qualità dell'esecuzione l'intervento di un altro illustratore accanto a quello principale (**fig. 2**). L'anonimo Maestro dei *Graduali A* e *D* viene invece definito come un miniatore capace di comporre in un insieme stilisticamente complesso, ma al tempo stesso coerente, le suggestioni francesi, ravvisabili in particolare nei fondi quadrettati e nei fogliami densamente colorati con i lobi gonfi sottolineati da spessi bordi bianchi e attorcigliati, e inglesi, che andrebbero a tradursi nello spirito allegorico e farsesco delle *drôlerie* (**figg. 3, 5**): in alcune pagine del *Graduale D* si coglie inoltre l'intervento di una seconda mano che ripropone il linguaggio animato e vivace del primo miniatore ma privandolo di fregi marginali, e caricandolo di una certa pesantezza nel disegno, di un modellato stanco, di tinte opache e pastose, di rigide simmetrie nei decori, e di pennellate dense e prive di leggerezza. Queste osservazioni mettevano già in luce una delle caratteristiche della scuola genovese, che troverà conferma negli studi successivi, ovvero l'esistenza di un centro scrittoria animato dall'attività di illustratori liberi di esprimere le loro diversità linguistiche, anche collaborando alla realizzazione di un unico volume o di un complesso unitario come la serie dei libri da coro destinati a San Domenico.

Ma sarà solo nel 1984 che si arriverà al pieno riconoscimento dell'esistenza di una scuola locale, alla costruzione di un ampio catalogo segnato da elementi stilistici ricorrenti e all'individuazione dell'attività di un atelier guidato dalla figura del così detto Maestro del ms. Lat. 42, che prende il

---

<sup>6</sup> De Florianini 1975, p. 34.

<sup>7</sup> *Coralini miniati di Santa Maria di Castello, catalogo della mostra* (Genova, maggio-giugno 1976), Genova 1976, in particolare pp. 52-57, 61-83.

<sup>8</sup> *Coralini miniati di Santa Maria di Castello, catalogo della mostra* (Palermo 1983), Palermo 1983.

nome da una *Bibbia* conservata nella Bibliothèque nationale de France, Parigi, con segnatura ms. Lat. 42, e indicata come opera quasi interamente di sua mano e quindi espressione esemplare del suo linguaggio (**figg. 10, 11**). Nella sezione *Liguria* del catalogo dei manoscritti italiani del XIII secolo della Biblioteca parigina Marie-Thérèse Gousset riconduce infatti al centro ligure una trentina di codici, alcuni in modo dubitativo, partendo dall'analisi degli *Annales Ianuenses* di Caffaro ms. Lat. 10136<sup>9</sup>: per la sua natura di testo cronachistico questo volume offre infatti una localizzazione certa e una cronologia ben definita, permettendo così di proporre una prima ricostruzione della produzione genovese del periodo sulla base di confronti più circostanziati. In linea con quanto già rilevato da De Floriani, l'elemento individuato come caratteristico della scuola ligure rispetto alle coeve esperienze del Nord Italia è la forte dipendenza dall'influenza gotico settentrionale, in particolare francese, che si rifletterebbe a partire dalla metà del Duecento negli *Epigrammata* di Prosper Aquitanus ms. n.a.l. 148, e nel *De mundi aetatibus* di Iohannes Codagnellus ms. Lat. 4931, e quindi nella seconda metà del XIII secolo, in un gruppo di manoscritti che comprende, oltre alla *Bibbia* ms. Lat. 42, la *Bibbia* ms. Lat. 180, il *Liber sancti passagii christocularum contra Saracenos pro recuperatione Terre Sancte* di Galvano da Levanto ms. n.a.l. 669, il *Liber Pantheon* di Goffredo da Viterbo ms. Lat. 4896, e il codice miscelaneo ms. Lat. 16386, contenente la *Summa* di Guglielmo d'Auxerre e il *Liber Sententiarum* di Pietro Lombardo<sup>10</sup>. Partendo da questo nucleo di volumi Gousset amplia poi i confronti ad altri manoscritti, andando così a comporre un catalogo che vedrebbe impegnati accanto al Maestro del ms. Lat. 42 un gruppo di collaboratori, legati agli stessi modelli e quindi attivi in una logica di atelier: si tratta dei *Moralia in Job* ms. B 39 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, di sei *Bibbie*, ovvero il ms. Douce 113 della Bodleian Library di Oxford, il Cod. Aa 80 della Hessische Landesbibliothek di Fulda, il ms. 424 della Bibliothèque municipale di Lyon, il Cod. 5.2. Aug. de l'Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, il ms. 2 della Niedersächsische Landesbibliothek di Hannover e il ms. 1 della Bibliothèque municipale di Tolosa, unico, tra questi codici, a essere poi espunto dal catalogo genovese<sup>11</sup>, e di cinque libri da coro, che vedono accanto all'*Antifonario E* e ai

<sup>9</sup> Gousset 1984. Questo saggio raccoglie l'esito di un lavoro di tesi, svolto da Gousset, dal titolo *Un aspect de l'influence gothique septentrionale sur l'enluminure génoise du dernier tiers du XIIIe siècle : le maître de la Bible ms. Lat. 42 de la Bibliothèque nationale et son atelier* (p. 23 nota 1)

<sup>10</sup> Gousset 1984, nn. 24-30, 37. I manoscritti ricondotti in modo dubitativo a Genova corrispondono ai nn. 31-36: si tratta delle *Distinctiones* di Maurice de Provins ms. Lat. 3271, dello *Speculum regum* di Goffredo da Viterbo ms. n.a.l. 299, dell'*In cyrurgia* di Albucassis ms. Lat. 7127, del *De materia medica* di Dioscoride ms. Lat. 6821, della *Bibbia* ms. Lat. 23, e dell'*Historia scolastica* di Petrus Comestor ms. Lat. 5114.

<sup>11</sup> M. A. Bilotta, *Bible latine*, in *Le Parement d'autel des Cordeliers de Toulouse: anatomie d'un chef d'oeuvre du XIVe siècle*, éd. par M. A. Bilotta, M.-P. Chaumet Sarkissian, catalogo della mostra (Toulouse, 16 marzo – 18 giugno 2012), Paris 2012, pp. 94-95 con bibliografia precedente: l'attribuzione a Genova del ms. 1 di Tolosa da parte di Gousset altro

*Graduali* A e D di Santa Maria di Castello, gli *Antifonari* ms. Masson 126 della Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts di Parigi e il ms. W 64 del Walters Art Museum di Baltimora (figg. 6-9).

Il percorso attributivo tracciato da Gousset riguarda ogni aspetto del palinsesto decorativo, andando a coinvolgere non solo le iniziali di pennello ma anche quelle filigranate, che saranno oggetto di un suo successivo contributo. Osservando i capilettori miniati, la sua attenzione si sofferma quindi sulla tavolozza cromatica impiegata e sulle modalità di stesura, «couleurs plates avec en dominantes le blue ardoise, le vieux rose, le blanc, le rouge orangé et le vert amande», sui disegni che percorrono il corpo delle iniziali, e che comprendono «perles, grecques, bâtons brisés, chaînettes, torsades», e sui repertori fitomorfi che vanno a occupare la superficie racchiusa dal segno letterale e «les fonds à damiers ou guillochés». Se tutti questi elementi rimandano ai modi del linguaggio gotico francese, alcuni dettagli portano la studiosa a pensare di trovarsi di fronte a una reinterpretazione di quei modelli da parte di un miniatore italiano: in particolare Gousset si sofferma sulla presenza nella decorazione secondaria di motivi arcaici come palmette o foglie lanceolate, spesso ripiegate su se stesse al termine delle antenne marginali, e sull'impiego di uno strato in terra verde per la costruzione degli incarnati, entrambi elementi estranei alla produzione francese della fine del XIII secolo.

Le osservazioni sui capilettori filigranati partono invece dall'analisi della *Bibbia* ms. Lat. 23, dove, accanto agli elementi a risparmio, vengono individuati dei motivi *ressemblant à des larmes de chandelle* lungo i filamenti marginali, che si pongono come caratteristici di volumi legati per contenuto all'ambiente genovese, ovvero gli *Annales* di Caffaro ms. Lat. 10136 nella sezione posteriore al 1287, le *Supplicationes variae* ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, realizzato a Genova tra il 1293 e il 1300 e su cui ritorneremo, e il ms. n.a.l. 669 contenente il *Liber sancti passagii* di Galvano da Levanto, trascritto in città alla fine del XIII secolo. Da queste osservazioni sulla decorazione a penna, e quindi dall'individuazione di motivi ricorrenti e sulla base di confronti Gousset attribuisce alla produzione del centro ligure anche un gruppo di manoscritti contenenti testi cronachistici e romanzi in lingua latina e francese<sup>12</sup>: i *Faits des Romains* ms. fr. 726, il *Roman de Troie* ms. Lat. 6002, la silloge ms. fr. 23082, contenente *Li fes des Romains*, e gli *Empereors de Rome*, la *Chronique d'Outremer* di Guillaume de Tyr ms. fr. 2631, l'*Historia Apollonii regis Tyri* ms. Lat. 8502, una *collectio* di testi di Albertano da Brescia ms. fr. 1142, il *Roman de Tristan* ms. fr. 760, l'*Histoire universelle jusqu'à César* ms. fr. 9685, il *Lancelot* nei due esemplari

---

non sarebbe che un refuso tipografico che ha alterato la segnatura corretta dell'esemplare genovese, trattasi del ms. 13 della stessa raccolta, e che la bibliografia successiva ha ripetuto senza verificare

<sup>12</sup> Gousset 1984, nn. 38-41, 43, 44, 46-50. Dubitativa in quella sede l'attribuzione a Genova dei seguenti volumi: *Le Livre dou Trésor* di Brunetto Latini ms. fr. 1113 e il *Roman de Meliadus* di Rustichello da Pisa ms. fr. 1463 (Gousset 1984, nn. 42, 45).

mss. fr. 354 e fr. 16998, e il *Roman de Troie* ms. n.a.f. 9603 (**fig. 16**). Alcuni di questi codici erano già stati studiati da Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt<sup>13</sup> insieme a un cospicuo gruppo di volumi, latori della stessa materia storica e cavalleresca, e ricondotti sulla base di considerazioni stilistiche alla Napoli angioina tra il 1290 e il 1320 secondo una lettura ripresa tra gli altri da Alessandra Perriccioli Saggese, che individua in quelle pagine i tratti di una cultura «franco-svevo-bolognese» e accenti islamici, e Francesca Flores D'Arcais<sup>14</sup>. Se le modalità illustrative di questi manoscritti, segnati dall'essenzialità della tecnica del disegno a inchiostro e dalla ripetitività di schemi e moduli figurativi, non possono essere valutate come caratteristiche di un determinato centro, sono le iniziali istoriate, decorate e filigranate a porsi come elementi determinanti nel definire l'appartenenza ora a una realtà produttiva ora a un'altra, suggerendo così una linea di ricerca che parte individuando nei codici di sicura pertinenza genovese elementi ricorrenti nei capitoli miniati e nelle filigrane, che verranno valorizzate come un ulteriore fattore di coesione del gruppo secondo una posizione che sarà variamente accolta dalla critica<sup>15</sup>.

Sulla base di queste prime considerazioni Gousset svilupperà un'analisi puntuale della *décoration filigranée de Gênes*, che si tradurrà in un articolo pubblicato nel 1988 nella rivista «Arte medievale»<sup>16</sup> (**fig. 13**). Il percorso tracciato in quella sede prende avvio dall'analisi dell'apparato illustrativo del

<sup>13</sup> B. Degenhart, A. Schmitt, *Frühe angiovinische Buchkunst in Neapel. Die Illustrierung französischer Unterhaltungsprosa in neapolitanischen Scriptorien zwischen 1290 und 1320*, in *Festschrift Wolfgang Braunsfels*, a cura di F. Piel, J. Traege, Tübingen 1977, pp. 71-91. Si veda inoltre Id., *Corpus der iatlienischen Zeichnungen*, Berlin 1980, II/ 2, nn. 665-687.

<sup>14</sup> A. Perriccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli 1979: secondo la studiosa sulla scorta degli interessi delle corti di Carlo I e Carlo II d'Angiò si diffuse a Napoli, già dagli anni ottanta del XIII secolo, una vasta domanda di romanzi cavallereschi illustrati, di cui è testimonianza proprio il tanto dibattuto gruppo di manoscritti «genovesi-napoletani»; il percorso critico proposto parte dall'*Histoire ancienne jusq' à César*, ms. Vat. Lat. 5895, databile agli anni ottanta del Duecento, e finisce per comprendere il ms. fr. 9685 della Bibliothèque nationale de France, il ms. Ashburnham 123 della Laurenziana di Firenze, il *Roman de Tristan* ms. fr. 760 (Paris, BnF) e il *Lancelot* ms. fr. 16998. (Paris, BnF); F. Flores D'Arcais, *Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque de Saint Marc in Essor et fortune de la Chanson de Geste dans l'Europe et l'orient latin*, Modena 1984, pp. 585-616.

<sup>15</sup> Nelle recensioni ai cataloghi francesi la proposta di Gousset viene considerata ora convincente (si vedano A. Conti, in «Prospettiva», 1986, 44, pp. 71-77; A. Stones, in «Speculum», 1986, 61, 4, pp. 886-890), ora fonte di perplessità, che così R. Gibbs espresse in «The Burlington Magazine», 127, 1985, pp. 905-907 constatando come i motivi delle filigrane «are repeated through Europe». Sulle successive posizioni della critica si rimanda a F. Fabbri, *Romanzi cortese e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenza e nuove prospettive*, in «Studi di Storia dell'Arte», 23, 2012, pp. 9-32: p. 26 nota 46.

<sup>16</sup> M.-T. Gousset, *Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers : les cas de Gênes à la fin du XIIIe siècle*, in «Arte medievale», n.s., II, 1988, pp. 121-149.



ms. n.a.l. 669, costituito da sole iniziali filigranate, che vengono distinte in due tipologie: le più importanti, nel numero di tre, collocate all'inizio del prologo (f. 1r) e di ciascuna delle due parti che compongono il libro (ff. 9r e 53r), mostrano un corpo strutturato a puzzle su un fondo filigranato con viticci a elementi risparmiati, e prolungamenti marginali molto sviluppati; le altre sessantacinque, poste all'inizio dei capitoli, sono ugualmente provviste di prolungamenti marginali ma molto più leggeri. I capilettera di maggiori dimensioni, segnati da *fond filigrané avec rinceaux à éléments réservés*, composti da motivi *en cercles et en demi-feuilles* dentellati, che, impiegati per decorare il campo e l'area del segno alfabetico, si scoprono come l'esito di una reinterpretazione del repertorio caratteristico dell'Inghilterra e del Nord della Francia del primo quarto del Duecento, compaiono in altri manoscritti genovesi, ovvero nel ms. Lat. 10136, da f. 35r a f. 64v, e nella serie di *Bibbie* e libri da coro già raccolti intorno al Maestro del ms. Lat. 42 nel catalogo del 1984: i confronti proposti confermano quindi l'appartenenza delle iniziali del ms. n.a.l. 669 alla produzione ligure dell'ultimo quarto del Duecento e finiscono per coinvolgere, oltre al ms. Pluteo XXV.3 della Laurenziana, opere precedentemente attribuite in modo generico al Nord Italia, ovvero i mss. fr. 1142 (Albertano da Brescia, *Œuvres*), fr. 23082 (Tolomeo, *Almagesto*) e fr. 2631 (Guillaume de Tyr, *Chronique d'Outremer*), nonché il ms. M 459 della Pierpont Morgan Library di New York, contenente il *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival e un frammento del *Régime du corps* di Aldobrandino da Siena. Uno sguardo alle lettere minori permette poi di allargare i confronti ad altri codici, ovvero al ms. Lat. 6002 e al ms. fr. 726: se il palinsesto miniato di quest'ultimo volume vedrebbe all'opera tre illustratori, di cui il secondo sarebbe responsabile anche della decorazione del ms. Lat. 6002, e il terzo dei ff. 2r-30r del ms. M 459 e dei ff. 244v-248r del ms. fr. 23082, la sua decorazione filigranata è dovuta a due mani, che lavorano nello stesso stile rimanendo tuttavia chiaramente distinte – una è identificabile con quella dell'autore delle filigrane del ms. Lat. 6002 e del ms. M 459, l'altra può essere riconosciuta nel ms. fr. 23082. La conferma dell'attribuzione a Genova del ms. n.a.l. 669 e l'inserimento del ms. fr. 726 all'interno di uno stesso gruppo finisce per legittimare una riconsiderazione dei codici profani: «[...] Le ms. nouv. Acq. Lat. 669 se trouve donc à la charnière d'un diptyque dont le premier volet est constitué par des manuscrits génois d'origine dominicaine ayant pour chefs de file l'antiphonaire Masson 126 et la Bible Lat. 42, le second volet comprenant l'ensemble d'ouvrages profans copiés en français, dont les principaux représentants sont le ms. fr. 726, le Lat. 6002 (ff. de garde) et le M. 459 de New York. Ainsi, l'analyse d'une décoration jugée en principe secondaire, amène-t-elle à remettre en question un certain nombre d'attributions au domaine

napolitain et à considérer le *Liber sancti passagii* comme un maillon capable d'assurer l'enchaînement entre deux séries de manuscrits encore jamais rapprochées [...]»<sup>17</sup>.

Prima di seguire lo sviluppo dei due principali filoni di ricerca suggeriti da Gousset, focalizzati ora sull'atelier di San Domenico ora sul gruppo dei testi di argomento profano, vogliamo ricordare come la studiosa aprì nel suo saggio *Ligurie* la strada ad altre due questioni. La prima riguardava alcune particolarità iconografiche delle *Bibbie* genovesi e sarà approfondito da Elena Aleci e Daniela Olivieri in un articolo pubblicato in «Studi di Storia dell'Arte» nel 1999<sup>18</sup>: in una fase in cui la standardizzazione della produzione libraria aveva imposto una certa omogeneità negli apparati illustrativi e quindi nelle soluzioni disegnative, tanto più in un testo come la Bibbia, che era stato sottoposto a un processo di revisione e riorganizzazione in seno alle botteghe parigine duecentesche, le deviazioni rispetto a determinati modelli iconografici vengono interpretati come segni significanti, e quindi espressione di un determinato contesto produttivo. Se la rielaborazione che il Maestro del ms. Lat. 42 effettuò sulle scene ereditate dalla tradizione francese secondo nuovi criteri compositivi ed estetici viene solo accennata nella pagina introduttiva dell'articolo, ma non affrontata, alcuni dettagli del disegno vengono sottoposti a un'attenta analisi, portando a ricercarne le origini o tra le righe del testo sacro o nelle fonti dell'esegetica medievale. Lo studio è corredato da una tabella riassuntiva che restituisce il programma iconografico di ogni esemplare biblico qui analizzato in base alla documentazione fotografica disponibile, ovvero il ms. Douce 113 di Oxford, il cod. Aa80 di Fulda, il ms. 424 di Lyon, il ms. 2 di Hannover, il ms. MSR-16 di Wellington, e i tre codici parigini, mss. Lat. 42, 23 e 180. Le due studiose, oltre ad affrontare le varianti già individuate da Gousset, ovvero il Davide musicista senza martelletti del *Salmo* 80, e il servo che conduce Abigail da Davide (**fig. 11**) e le toglie il mantello del III *Libro dei Re*, si soffermano sui seguenti temi: il ricorso al disegno trinitario per l'illustrazione della *Genesi*, la figura della levatrice disobbediente nell'immaginario dell'*Esodo*, la storia di Giona, l'iconografia dei Vangeli, in particolare la rappresentazione degli Evangelisti zoocefali nel ms. Lat. 23, e la "casa di David" come variante dell'albero di Jesse nei due esemplari di Wellington e Hannover. La seconda questione riguardava il progressivo innestarsi sul linguaggio locale di suggestioni della scuola bolognese, già colto da De Floriani nelle carte aggiunte ai corali domenicani: il palinsesto decorativo della *Bibbia* ms. Lat. 23, omologa del ms. A. II.1 della Biblioteca dell'Escorial di Madrid, dove la «*structure de plusieurs initiales, surtout celle de la décoration dénote une forte influence bolonaise, aussi évidente que dans*

---

<sup>17</sup> Gousset 1988, p. 149.

<sup>18</sup> E. Aleci, D. Olivieri, *Continuità e trasformazione iconografica nelle Bibbie genovesi di tardo Duecento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 9-36.

*les Supplicationes varie*», permette di anticipare il fenomeno all'ultimo decennio del XIII secolo, fornendo così un importante riferimento cronologico per eventuali nuove attribuzioni (fig. 12).

Ma veniamo ora ai due principali filoni di studio che i contributi di Gousset aprirono sulla miniatura gotica genovese: il primo, sviluppato in particolare da Anna De Floriani e punto di partenza del mio percorso di ricerca, si concentrerà sul gruppo dei corali realizzati per San Domenico e quindi sulla figura del Maestro del ms. Lat. 42, e condurrà all'individuazione delle origini di questa scuola, al riconoscimento di diverse mani di collaboratori del *magister*, e a una più puntuale definizione della personalità artistica di questo miniatore e quindi della produzione dello *scriptorium* da lui coordinato; il secondo, portato avanti da Francesca Fabbri per la parte storico-artistica e da Fabrizio Cigni per quella linguistico-filologica, farà propria l'attribuzione a Genova del gruppo di manoscritti profani sulla base di nuove argomentazioni, basata principalmente su una nuova acquisizione critica ovvero la ricostruzione del ruolo svolto da scribi e illustratori pisani, presenti nelle carceri genovesi dopo la battaglia della Meloria (1288-1294), finendo così per individuare una realtà produttiva distinta da quella del convento dei Predicatori.

## 1.2 Una riconsiderazione dei Corali di San Domenico, le origini della scuola miniatoria genovese e le nuove attribuzioni

Nel 1999, in occasione del Convegno Internazionale di Studi *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*, che si tenne a Bordighera, Anna De Floriani ritornò sulla serie degli *Antifonari* e dei *Graduali* duecenteschi di San Domenico, proponendo una puntuale analisi stilistica che comprendeva, oltre ai tre esemplari conservati in Santa Maria di Castello, anche i due codici per i quali Gousset aveva suggerito una medesima destinazione senza però altra argomentazione che non fosse il riconoscimento di una somiglianza del linguaggio pittorico adottato<sup>19</sup>. L'esame del contenuto dei tre *Antifonari* (l'*Antifonario E*, il ms. Masson 126 di Parigi e il ms. W 64 di Baltimora) rivelò un'assenza di sovrapposizioni nella liturgia, elemento che, insieme ad alcune notazioni marginali e codicologiche, finì per confermare quanto ipotizzato dalla studiosa francese, ovvero l'appartenenza dei tre corali a un'unica serie, al cui completamento mancherebbe almeno un volume, relativo al periodo compreso tra Natale e la domenica di sessagesima. Quello che però qui interessa sottolineare è l'omogeneità stilistica colta nei tre manoscritti: la mano del Maestro del ms. Lat. 42 viene individuata quale responsabile dell'intera decorazione dell'*Antifonario E*, con la sola eccezione delle due iniziali istoriate di f. 154r e di f. 190v, già definite dalla studiosa nel contributo del 1974 come

---

<sup>19</sup> A. De Floriani, *I corali miniati di San Domenico a Genova: precisazioni*, in *Tessuti, oreficerie* 1999, pp. 279-304.

opera di un mediocre collaboratore, e di gran parte del ms. Masson 126, dove la presenza del Maestro è ancora una volta preponderante, mentre nel ms. W 64 di Baltimora vengono colte tracce di un suo probabile intervento orientativo e di direzione dei lavori a fronte di un'esecuzione da parte di un suo collaboratore dalle limitate capacità espressive, diverso però da quello individuato nell'*Antifonario* E. Alcune iniziali del corale parigino, che più si allontanano dai modi del Maestro, ovvero la 'M' di f. 201v, raffigurante l'*Annunciazione*, e le decorate dei primi sei quaderni, sono infine individuate come l'anello di congiunzione con i *Graduali* A e D di Santa Maria di Castello, opera dell'omonimo Maestro: «È infatti palese - scrive De Floriani - che le lettere ornate della prima parte del codice parigino sono state disegnate e dipinte utilizzando le stesse campiture quadrettate, le medesime strutture geometriche in cui si irrigidiscono i partiti decorativi vegetali, e le stesure corpose dai caratteristici colori aranciati e celesti brillanti sottolineati da larghe lumeggiature bianche che caratterizzano le iniziali del corpo originale dei due *Graduali* genovesi. Anche i volti dell'*Annunciazione*, nella loro *silhouette* bloccata da una linea sottile, e delicata, rammentano il disegno delle *drôlerie* marginali del *Graduale* A e i visi che occupano l'iniziale 'G' (*Gaudete*) di f. 7r dello stesso codice».

La compresenza all'interno del ms. Masson 126 del Maestro del ms. Lat. 42 e del Maestro dei *Graduali*, poi singolarmente responsabili della decorazione di altri libri, permette di postulare che alla redazione e illustrazione della serie dei corali di San Domenico si sia provveduto in un'unica campagna, databile tra il 1267, anno in cui i testi liturgici domenicani, preparati sotto la guida di Hubert de Romans (1200-1277), furono approvati da Clemente V, e il 1287, data in cui venne inserita nella liturgia dei Predicatori la menzione di santa Margherita, aggiunta a margine delle litanie trascritte nel *Graduale* A, a f. 235v<sup>20</sup>. La studiosa finisce quindi per spiegare la compresenza di linguaggi diversi all'interno di una stessa serie con la necessità da parte dei Predicatori di rifornirsi di nuovi testi per lo svolgimento della liturgia nel più breve tempo possibile: in realtà un ampliamento del catalogo dei codici genovesi rivelerà come la coesistenza di diverse forme e soluzioni illustrative all'interno di uno stesso palinsesto decorativo sia piuttosto frequente a conferma, non solo del profilo

---

<sup>20</sup> Questo arco cronologico venne in realtà ulteriormente ristretto all'ottavo decennio del Duecento sulla base di una data presente in una nota di vendita che compare nella *Bibbia* di Wolfenbüttel (Herzog August Bibliothek, Cod. 5. 2 Aug. fol 2062), considerata una precoce testimonianza dell'attività del Maestro del ms. Lat. 42 per il suo arcaismo pittorico, e che era stata letta «die prima mensis Junii Anno domini MCCLXX»: una recente analisi dell'iscrizione, eseguita con l'aiuto della lampada di Wood, ha permesso di recuperare una nuova lettera C nello spazio lasciato dopo la M, facendo così cadere questo «tradizionale caposaldo nella cronologia della produzione gotica genovese», M. Venezia, *Nuovi manoscritti latini e francesi prodotti a Genova a cavallo tra XIII e XIV secolo*, in «Francigena», 5, 2019, pp. 197-227: p. 198.

di una scuola estremamente aperta e ricettiva, pronta ad accogliere maestranze non necessariamente formatesi in città, ma anche di un disinteresse per il raggiungimento di una certa omogeneità stilistica, sostituita dalla *varietas*. L'esame del linguaggio pittorico permette poi a De Floriani di meglio definire, vista anche la nuova contestualizzazione cronologica, che scalzava quella proposta in precedenza, le fonti figurative e ornamentali del linguaggio del Maestro dei Graduali e del Maestro del ms. Lat. 42, che verranno poi riprese da tutti gli studi successivi, fino a confluire nelle voci del *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, edito nel 2004<sup>21</sup>.

Il primo, estraneo agli esiti della miniatura italiana e francese della seconda metà del Duecento, se non nell'adozione dei fondi quadrettati, rimanda per la definizione grafica dei volti e delle figure umane alla miniatura inglese, che viene richiamata con esemplari come il *Bestiario* della University Library di Cambridge (ms. Kk.4.25), la *Vita di Tommaso da Canterbury* depositata presso la British Library di Londra, entrambe opere del 1230-1240, e il *Salterio* Rutland (Londra, BL, ms. Add. 62925; 1260 circa), e per l'apparato ornamentale, dominato da stilizzati motivi vegetali, animali mostruosi, e strutture a *rotae*, alla cultura figurativa federiciana, in cui coesistevano componenti nordiche e di matrice orientale. De Floriani suggerisce quindi in un primo tempo come possibile ambito di formazione per questo miniatore l'Italia meridionale per poi ricondurlo all'ambiente ligure dove non mancavano suggestioni della cultura sveva<sup>22</sup>: che potesse trattarsi di un artista forestiero, che si trovò a collaborare con il Maestro del ms. Lat. 42 nella serie dei corali di San Domenico, sembra dimostrarlo l'isolamento del suo intervento e l'assenza di lasciti del suo stile pittorico e del suo repertorio grafico nel linguaggio gotico genovese, mentre all'atelier francesizzante sono riconducibili un gran numero di codici che ne attestano il radicamento e la fortuna in ambito locale, anche per committenti privati o per altre fondazioni come accade per l'*Antifonario* dell'Archivio vescovile di Savona, destinato a una comunità francescana e oggetto di uno specifico contributo di De Floriani<sup>23</sup>.

Il Maestro del ms. Lat. 42 guarda, invece, alle esperienze parigine dei decenni centrali del Duecento, 1240 -1260: la strutturazione dell'iniziale e le scelte compositive e fisiognomiche di questo miniatore vengono avvicinate a quelle presenti in alcuni dei manoscritti che Robert Branner inserì nel «Dominican Group» e nel «Johannes Grush atelier», nelle più antiche figurazioni della *Bibbia di*

---

<sup>21</sup> A. De Floriani, *Maestro dei Graduali di S. Maria di Castello; Maestro del ms. Lat. 42*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 464-465, 633-635.

<sup>22</sup> C. Di Fabio, *Geografia e forme della scultura in Liguria*, in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, I, Genova 1987, pp. 87-130: pp. 105-106 con bibliografia precedente; F. Cervini, *Le relazioni artistiche fra Genova e il Mezzogiorno d'Italia nell'età di Federico II. Una revisione*, in «Dedalus», 7-8, 1991-1992, pp. 7-48.

<sup>23</sup> M. Tarrini, A. De Floriani, *Codici musicali dei secoli XII-XIII negli archivi e nella Biblioteca Civica di Savona*, in «Note d'archivio per la storia musicale», V, 1987, pp. 7-34, scheda 5 pp. 11-23, figg. 4-13.

*Saint-Jacques* e nelle realizzazioni del «Bari atelier», databili tra il 1253 e il 1260. De Florianiani giunge quindi a riconoscere l'assenza di quelle suggestioni che denuncerebbero anche una conoscenza della svolta della miniatura parigina dopo il 1260 da intendersi nei termini di una flessuosa eleganza, e di una realizzazione bidimensionale dell'immagine: il Maestro sembra invece accentuare la plasticità e la volumetria delle sue figure attraverso una stesura più morbida e pastosa, che denuncia ormai l'avvenuta acquisizione di moduli esecutivi italiani, secondo una lettura opposta a quella di Gousset che vedeva invece nel maestro un illustratore italiano, formatosi però su modelli francesi. Al di là della questione identitaria è evidente che le due studiose concordano sui contenuti caratteristici del suo linguaggio. Le domande così formulate su questo tema, ovvero se si tratti di un miniatore italiano entrato in diretto contatto con la miniatura francese perché forse operò in collaborazione con gli scribi domenicani che dovevano trascrivere i testi liturgici dell'ordine partendo dagli esemplari conservati nel convento parigino di Saint-Jacques, oppure se si tratti di un artista di formazione parigina, che, trasferitosi in Italia, compì una serie di esperienze che lo portarono ad assimilare certe morbidezze, permettono di introdurre la fase successiva del percorso di ricerca condotto da De Florianiani, che parte dalla proposta da lei stessa avanzata nella voce *Genova*, redatta nel 1995 per l'Enciclopedia dell'arte medievale<sup>24</sup>, di accostare alla produzione genovese due codici miniati per l'abbazia cistercense di Morimondo nei quali viene riconosciuta la mano del Maestro del ms. Lat. 42 in una fase anteriore alla sua attività per il convento di San Domenico.

Nell'articolo *Due manoscritti di Morimondo e gli esordi della miniatura gotica genovese*, pubblicato in «Studi di Storia dell'Arte» nel 1998<sup>25</sup>, la studiosa riprende così in esame i manoscritti CFM6 e McClean 114 del Fitzwilliam Museum di Cambridge per poter finalmente chiarire la genesi della miniatura gotica a Genova nell'ultimo quarto del XIII secolo. Se nel palinsesto decorativo del volume più antico, ovvero l'*Antifonario* ms. CFM 6, si coglie l'intervento di un unico miniatore, che prenderà proprio il nome da questo codice, e che quindi da qui in avanti chiameremo come il Maestro dell'*Antifonario* di Cambridge, il punto di contatto con la serie dei corali genovesi si coglie nel secondo volume, dove il Maestro è affiancato da due collaboratori, uno dei quali coincide con l'illustratore principale dell'*Antifonario* E e del ms. Masson 126. La studiosa argomenta una tale proposta con puntuali accostamenti che vanno a riguardare alcuni dettagli stilistici e figurativi: il tratto mobile ed elegante del disegno, la cromia raffinata se pur poco brillante, il ricadere morbido dei panneggi, le fisionomie sottili e un poco pungenti, e le mani piccole, appena delineate, sono tutti

---

<sup>24</sup> A. De Florianiani, *Genova. Pittura, miniatura e arti suntuarie*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, VI, 1995, pp. 523-529: p. 525.

<sup>25</sup> A. De Florianiani, *Due manoscritti di Morimondo e gli esordi della miniatura gotica a Genova*, in «Studi di Storia dell'Arte», 9, 1998, pp. 55-91.

elementi che troveranno nei codici genovesi uno sviluppo da intendersi sia nell'elaborazione di una metrica e di una sintassi espositiva più complessa, sia nella costruzione di un'umanità animata da tendenze classiciste ed ellenizzanti di matrice bizantina. Il più giovane maestro riprenderà, sviluppandole, anche alcune delle caratteristiche proprie del linguaggio del Maestro dell'*Antifonario*, in particolare i motivi a intreccio delle iniziali decorate, la gamma cromatica sorda, meno vivace rispetto a quella della miniatura parigina, e limitata ai toni dell'azzurro, dell'ardesia, del rosa violaceo con tocchi rossi e verdi, e l'uso del verdaccio, che, traspare attraverso le successive applicazioni bianche e rosate, conferendo un maggior risalto plastico ai volti.

Non mancano alcune osservazioni sulla decorazione a penna che porteranno De Floriani a esprimere la sua posizione sullo studio di Gousset (1988): le iniziali filigranate dei due manoscritti morimondesi, in particolare quelle presenti nel volume più antico, sono molto curate ed elaborate, e permettono di suggerire confronti con quelle dei mss. fr. 1142 e n.a.l. 669 di Parigi. La studiosa esprime però le sue perplessità circa la legittimità di sostenere interi percorsi attributivi sulla base di questi soli elementi, percorsi che avrebbero finito per ricondurre alla scuola facente capo allo *scriptorium* di San Domenico codici che mostrano apparati illustrativi miniati molto diversi tra di loro; questo scetticismo circa la possibilità di attribuire a Genova il gruppo di romanzi cavallereschi della Bibliothèque nationale de France verrà ancora espresso da De Floriani nel suo ultimo contributo sull'argomento: «Dal novero delle opere genovesi ritengo che sia da escludere un gruppo di codici cavallereschi riferiti da M.-T. Gousset (1984, 1988) a questa scuola, tanto perché le attribuzioni sono in massima parte basate sulla decorazione filigranata (con inchiostro di diverso colore) i cui caratteri sono diffusi in quasi tutta la produzione italiana del secondo Duecento, quanto perché a Genova mancano antecedenti e derivazioni di una committenza interessata all'acquisizione di opere cavalleresche [...]»<sup>26</sup>.

L'*Antifonario* ms. CFM 6 e l'*Omelario* ms. McClean 114 del Fitzwilliam Museum di Cambridge<sup>27</sup> vengono quindi individuati come le premesse di quelli che furono gli sviluppi della produzione genovese a partire dagli anni Settanta del Duecento, produzione che avrebbe avuto un particolare impulso proprio dall'arrivo in città di una maestranza in fuga dalla fondazione monastica di Morimondo a seguito dell'assalto pavese del 1266. Forse anche il Maestro dell'*Antifonario*, il cui arcaismo, legato a una formazione su modelli franco settentrionali della prima metà del Duecento, si riflette in alcune delle iniziali decorate di codici come l'*Antifonario* savonese e il ms. Lat. 3271 della BnF, ma sicuramente il suo più giovane collaboratore, il Maestro del ms. Lat. 42, aggiornato sulla

---

<sup>26</sup> A. De Floriani, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, Algeri, De Floriani 2011, pp. 79-95: p. 95 nota 33.

<sup>27</sup> A. De Floriani, *Due codici cistercensi e il Maestro dell'Antifonario di Cambridge*, in «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2000, pp. 9-28.

produzione parigina dell'età di san Luigi, trovarono rifugio nell'importante monastero cistercense di Sant'Andrea a Sestri, dove, nel 1271, risultano presenti monaci fuggiaschi e che probabilmente, anche se nulla è stato finora identificato del suo patrimonio librario, ospitava uno *scriptorium*<sup>28</sup>. Le traversie conosciute anche dalla fondazione genovese, che culminarono nel 1278 nella destituzione dell'abate, forse portarono i componenti di questa maestranza, oramai integrata nel tessuto locale, a cercare un diverso luogo in cui poter svolgere la propria attività: un possibile approdo poté essere il convento di San Domenico, riconosciuto ormai come vero e proprio faro della cultura locale, e sede, in una città ancora priva di università, di un centro di studi superiori, aperto ai laici e documentato dal 1255<sup>29</sup>. Che la maestranza in fuga da Morimondo avesse condotto con sé un bagaglio di soluzioni illustrative che divennero esemplari per la scuola locale lo dimostra il fatto che disegni già presenti nei codici realizzati per la fondazione lombarda vennero ripresi e riproposti nei manoscritti eseguiti nella città ligure, finendo per essere variati nei modi ma comunque rimanendo riconoscibili nei loro tratti peculiari sia formali che disegnativi, per essere progressivamente abbandonati solo verso la fine del Duecento quando gli apporti della scuola emiliana determinarono decisi cambiamenti nei repertori decorativi e nella loro traduzione pittorica<sup>30</sup>.

Il centro miniatorio di San Domenico viene poi ad arricchirsi di altre personalità, che De Florianì individuò nell'*Antifonario* ms. W 64 di Baltimora dopo un'analisi diretta del codice<sup>31</sup>. Gli esiti di questo studio, pubblicati nel 2001, vedrebbero coinvolte accanto al Maestro del ms. Lat. 42 almeno altre tre mani: quella di un collaboratore, che ne interpreta i moduli ornamentali con una certa rigidità, riproponendo le stesse gamme cromatiche (rosa spento, azzurro) e identici partiti decorativi (fondi quadrettati) ma in realizzazioni più arcaiche negli esiti, e che sarebbe responsabile della maggioranza delle iniziali decorate (ff. 12r, 21r, 31r, 60v, 76v, 97r, 131v, 206r e 213v) e della lettera istoriata di f. 178v, raffigurante *San Martino e il povero*; quella di un secondo collaboratore, a cui vennero affidate le iniziali istoriate di f. 80r (*Sant'Agostino*), di f. 102r (*Madonna col Bambino*) e di f. 147r (*Vergine in trono e due santi*), e che risulta meno abile del precedente nell'acquisire e riproporre le formule di matrice settentrionale del Maestro; e infine l'artefice dell'iniziale istoriata di f. 194v, raffigurante il *Martirio di Santa Cecilia*, che denuncia, nella cromia chiara e squillante, nella

---

28 G. Cavallo, *Dallo scriptorium senza biblioteca alla biblioteca senza scriptorium*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 329-422: pp. 396-402 con bibliografia di riferimento.  
29; Fabbri 2012, pp. 19-20.

<sup>30</sup> Il percorso argomentativo di questo denso contributo del 1998 si conclude con l'apertura di due ulteriori filoni di ricerca, uno dei quali riguardante il ms. Lyell 71 della Bodleian Library di Oxford, oggetto di approfondimento in questo lavoro.

<sup>31</sup> A. De Florianì, *Note brevi sull'Antifonario MS W 64 della Walters Art Gallery, Baltimora*, in «Studi di Storia dell'Arte», 12, 2001, pp. 9-16.



struttura architettonica inserita nello spazio dell'iniziale, nelle tipologie dei volti attentamente modellati, nella resa dei panneggi e degli incarnati, nelle delicate sfumature cromatiche, l'appartenenza a una cultura figurativa bizantina, che apre interrogativi sulla sua formazione. La complessità di modelli presenti nel ms. W 64 e in generale nella serie dei corali domenicali viene quindi accostata al palinsesto decorativo del ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, noto con il nome di *Supplicationes variae*, codice realizzato per un esponente della società civile legato all'ordine minorita e illustrato da artisti di diversa estrazione (**figg. 18, 19**).

Vediamo quindi come De Floriani definì il linguaggio della scuola genovese nel suo ultimo contributo del 2011. Ribadita l'eccezionalità della figura del Maestro dei Graduali, il cui stile non trova alcun riscontro nella produzione coeva né seguito in quella successiva, il Maestro del ms. Lat. 42 è descritto come un «miniaturista che aveva una conoscenza di prima mano dei più moderni ed eletti risultati della miniatura parigina dell'età di san Luigi, pur essendo in stretto rapporto con la miniatura cistercense della metà del Duecento»<sup>32</sup>, ne vengono poste in luce le capacità compositive e di articolare in modo convincente scene di carattere narrativo, la qualità del tratto, che individua e restituisce fisionomie e gesti, una costruzione degli incarnati su fondo verdaccio con successive applicazioni di toni rosati, quasi bianchi, rilevati da pochi tratti a inchiostro, una gamma cromatica piuttosto limitata, giocata sui toni più smorzati del rosso vinaccia, dell'azzurro cupo con tocchi di rosa, di ocre e di verde malachite, arricchita dall'oro in foglia; infine nelle iniziali decorate si coglie un serrato gioco di palmette e tralci d'acanto disposte simmetricamente su fondo oro o dipinto. Gli esordi nel convento morimondese, accanto al Maestro degli Antifonari di Cambridge, permettono di chiarire l'emergere di un fare più spezzato e angoloso rispetto al più morbido fluire delle forme grafiche che caratterizzano la miniatura parigina, anche qui richiamata attraverso esemplari ricondotti da Robert Branner al «Dominican Group» o al «Bari Atelier», e allo stesso tempo di cogliere la trasformazione apportata ai modelli della sua formazione. La studiosa conferma quindi il catalogo dei manoscritti ricondotti a questo Maestro, il termine *post quem* del 1270 fissato dalla Bibbia di Wölfenbüttel<sup>33</sup>, il progressivo emergere in esemplari come la *Bibbia* ms. Lat. 23 di stilemi della scuola bolognese, e come nella bottega trovassero spazio artisti di diversa formazione, liberi di esprimere le loro peculiarità sul piano stilistico e illustrativo. Importanti infine le osservazioni relative alla committenza che non si limiterebbe a religiosi regolari o secolari ma comprenderebbe anche laici di buona cultura come suggerito dai numerosi codici di contenuto filosofico o morale che sono stati attribuiti allo *scriptorium*

---

<sup>32</sup> De Floriani 2011, p. 82.

<sup>33</sup> Si rimanda qui alla nota 20.

di San Domenico e che potevano trovare posto non solo nelle biblioteche ecclesiastiche ma anche in quelle private cittadine.

Il profilo dello *scriptorium* domenicano così delineato e ricostruito nei suoi contenuti stilistici e illustrativi ha costituito il punto di partenza per nuove attribuzioni che hanno interessato un gruppo di manoscritti di argomento medico e chirurgico (**fig. 17**), dove i modelli del Maestro del ms. Lat. 42, di cui è difficile poter individuare un diretto intervento, rimangono comunque riconoscibili anche se semplificati e riproposti in formule sempre più ripetitive<sup>34</sup>, una *Bibbia*, individuata da Marco Veneziale tra i manoscritti della collezione Ege e corrispondente al portfolio che reca il numero 19<sup>35</sup>, e due esemplari del *Guiron le Courtois* su cui ritorneremo nel paragrafo successivo (**figg. 14, 15**).

### I. 3. *I manoscritti cavallereschi dell'atelier pisano-genovese e le Supplicationes varie: due temi "ai margini" dell'atelier del Maestro del ms. Lat. 42*

Per quanto la mia ricerca si sia focalizzata sullo *scriptorium* di San Domenico è comunque necessario rendere conto delle più recenti acquisizioni e proposte critiche sulla miniatura a Genova dell'ultimo quarto del Duecento che concorrono a delineare una realtà produttiva distinta da quella dell'atelier del Maestro del ms. Lat. 42 e a restituire con maggiore puntualità l'attività in città di maestranze di diversa formazione, che trova una conferma esemplare nella natura composita del palinsesto illustrativo delle *Supplicationes variae*.

---

<sup>34</sup> F. Volpera, *Medicina e miniatura. Codici genovesi di età gotica*, in «Studi di Storia dell'Arte», 17, 2006, pp. 9-22.

<sup>35</sup> Veneziale 2019, pp. 201-207. Il manoscritto appartenne al gruppo di cinquanta codici che il collezionista Otto Ege selezionò e smembrò per creare dei portfolio esemplificativi della storia della miniatura occidentale, dal XII al XVI secolo, da vendersi sul mercato antiquario. Ognuna delle cinquanta raccolte eseguite, soprannominate *Fifty Original Leaves from Medieval Manuscripts, Western Europe XII-XVI century* e contenenti un frammento tratto da ciascun volume, vennero prevalentemente acquistate da biblioteche del Midwest, finendo per svolgere un'importante funzione didattica nell'insegnamento della codicologia e della paleografia latina. Ege, che fu profondo conoscitore della storia del libro occidentale, redasse per ciascun frammento un cartellino descrittivo, che comprendeva la storia del testo nonché proposte di datazione e localizzazione. Da quanto ricostruito da Veneziale sappiamo che delle cinquanta scatole numerate ventinove sono oggi conservate in biblioteche pubbliche nordamericane e quattro sono state vendute o in vendita sul mercato privato, mentre un foglio sparso è conservato nella Bailey/Howe Library in Vermont: sono quindi in tutto trentaquattro i frammenti fino a questo momento recuperati di questa Bibbia, materiale sufficiente per avanzare una proposta di contestualizzazione cronologica e geografica che vada al di là di quella formulata da Ege, che riferiva il codice alla produzione fiorentina dei primi del Trecento. Si rimanda al sito [ege.edison.edu](http://ege.edison.edu) (data ultima consultazione: 17/06/2021).

Il punto di partenza di questi percorsi paralleli rispetto agli studi riassunti nel paragrafo precedente è costituito dall'articolo di Francesca Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, apparso in «Studi di Storia dell'Arte» nel 2012, i cui temi sono stati in parte ripresi e ampliati a un contesto primo trecentesco in due successivi contributi di mano della stessa studiosa<sup>36</sup>. Il gruppo di codici preso in esame da Fabbri comprende alcuni tra i primi manoscritti italiani in cui risulta esposta e illustrata la materia cavalleresca francese (*Tristan*, *Lancelot*, *Guiron*, la *Queste* e la *Compilazione arturiana*, nota come *Meliadus*, di Rustichello da Pisa), a cui si aggiungono trattazioni a carattere storico-didattico segnate da un'aura cavalleresca, redatte in Francia agli inizi del XIII secolo, quali l'*Histoire Ancienne jusqu'à César*, il *Roman de Troie* e i *Faits des Romains*, e opere come il *Bestiaire d'Amour* di Richard de Fournival e il *Livres dou Trésor* di Brunetto Latini, o ancora il primo volgarizzamento dal latino del trattato di veterinaria di Giordano Ruffo, il *Libro dele marescalcie dei cavalli*, redatto negli anni 1240-1250. Dopo aver ricostruito il lungo dibattito critico incentrato su questo gruppo di manoscritti, dibattito che ha portato a ricondurli ora alla Napoli angioina ora al Nord Italia, e specificatamente a Genova, con una datazione oscillante tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, Fabbri accoglie la proposta, avanzata per primo da Benedetti<sup>37</sup>, di attribuirli alla città ligure e quindi l'ipotesi di una loro

---

<sup>36</sup> Fabbri 2012; Ead., *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della pittura ligure: qualche osservazione*, in «Francigena», 2, 2016, pp. 219-249; Ead., *Manoscritti miniati a Genova fra Due e Trecento: appunti per nuove riflessioni*, in «Al di là del testo e fra i margini». *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Anna De Floriani*, a cura di G. Ameri, Genova 2021, in c.d.s. Tra gli studi filologici si ricordano F. Cigni, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscana et la Ligurie à la fin du XIII siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, ed. by C. Kleinhenz, K. Busby, Turnhot 2010, pp. 187-204; F. Cigni, *Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il Régime du corps laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit); con un'ipotesi sul copista Nerius Sanpanti*, in «Studi mediolatini e volgari», LIX, 2013, pp. 107-125. Si veda anche F. Zinelli, *I codici francesi di Genova e Pisa, elementi per la definizione di uno "scripta"*, in «Medioevo Romano», XXXIX, fasc. 1, 2015, pp. 82-127.

<sup>37</sup> R. Benedetti, «*Qua fa un santo e un cavaliere*». *Aspetti codicologici e note per il miniatore*, in *La Grant Queste del Saint Graal. La grande ricerca del Santo Graal. Versione inedita della fine del XIII secolo del ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile, 177*, Tricesimo 1990, pp. 31-47: lo studioso individuò nel codice ms. 177 della Biblioteca Arcivescovile di Udine alcune indicazioni per il miniatore in volgare toscano, attribuendo così questo manoscritto, insieme ad altri tre romanzi cavallereschi della Biblioteca Marciana (Fr.Z.11 (=254), Fr.Z.9 (=227), Fr.Z.23 (=234)), dove compaiono indicazioni simili, all'opera di calligrafi pisani giunti a Genova come prigionieri dopo la battaglia della Meloria; le ragioni del carattere rapido delle illustrazioni e della scarsa qualità della pergamena vengono poi ricondotte alla necessità da parte degli scribi di realizzare velocemente volumi da poter vendere al fine di provvedere alle spese per il proprio mantenimento. Si veda inoltre Fabbri 2012, p. 25 nota 17. Su questo stesso tema e all'interno dello stesso volume dedicato alla *Grant Quest del Saint Graal* si esprime anche Fulvia Sforza Vattovani: la studiosa riconosce la derivazione angioina

realizzazione da parte di copisti e illustratori pisani presenti nelle carceri genovesi dopo la battaglia della Meloria, 1284, e prima degli accordi di pace, siglati nel 1299: la studiosa fornisce argomentazioni linguistiche, che legano i codici all'area toscano-occidentale-ligure, letterarie, che individuano nelle redazioni dei romanzi cavallereschi contenuti in questi volumi la base di volgarizzamenti trecenteschi realizzati nel territorio del nord-est italiano e in terra toscana, e storico-artistiche. Se le motivazioni riguardanti i testi fanno sì che l'ipotesi che questi codici siano stati realizzati e quindi trascritti a Genova grazie alla presenza di prigionieri pisani, così come espresso nel catalogo della mostra *Pisa e il Mediterraneo* del 2003<sup>38</sup>, sia stata accettata sotto il profilo storico-linguistico e filologico, ancora dibattute sono le posizioni riguardanti le caratteristiche materiali dell'oggetto libro e gli apparati illustrativi: gli elementi codicologici, iconografici e le decorazioni filigranate sono solo 'tracce' di una possibile localizzazione genovese a causa proprio del carattere essenziale delle immagini, realizzate per lo più con mezzi ridottissimi e con una certa noncuranza per la qualità esecutiva. Queste le caratteristiche individuate da Fabbri: pergamena grossa con fori e lacerazioni, sbavature e macchie di colore, segni di una fabbricazione frettolosa e non attenta ai tempi di asciugatura di pigmenti e inchiostri, gamma cromatica ridotta, prevalenza della tecnica del disegno acquerellato, errori grafici con mancate corrispondenze tra le varie parti modulari che compongono le figure di cavalieri disposte nei margini inferiori di alcuni manoscritti. La studiosa riprende quindi la strada delle filigranate, che si pongono in molti casi come gli unici elementi passibili di un'analisi stilistica, giungendo a comprendere nel suo percorso manoscritti che non erano stati inclusi nello studio di Gousset, in particolare il volgarizzamento pisano del *Trésor* di Brunetto Latini, redatto da Bondi Testario durante la prigionia nella città ligure (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 42.23), e la *Legenda Aurea* ms. M 76 sup. (Milano, Biblioteca Ambrosiana), trascritta dal pisano Nerio Sampante nelle carceri genovesi, entrambi vicini nella decorazione filigranata all'esemplare del *Trésor* contenuto nel ms. fr. 726 del gruppo della Bibliothèque nationale de France. Il manoscritto ora all'Ambrosiana costituisce nel percorso proposto la chiave di volta della ricerca

---

dei codici ma non nega i loro rapporti con Genova e Pisa, finendo così per considerarli l'espressione di una cultura tirrenica e rivierasca che in meno di due decenni, e comunque entro la fine del XIII secolo, riuscì a creare un linguaggio nuovo e moderno (F. Sforza Vattovani, *Leggere per diletto e guardare le figure. Nascita del libro illustrato per una nuova società di lettori e lettrici*, in *La Grant Queste* 1990, pp. 59-87).

<sup>38</sup> V. Bertolucci Pizzorusso, *Testi e immagini in codici attribuibili all'area pisano-genovese alla fine del Duecento*, in *Pisa e il Mediterraneo: uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, 13 settembre – 9 dicembre 2003), Milano 2003, pp. 197-201 e cat. 281-183 pp. 457-458. La tesi venne ribadita da F. Cigni, L. Battaglia Ricci, *Breve profilo della cultura a Pisa fra XII e XIII secolo. Testi e manoscritti della prosa a carattere letterario*, in *Cimabue a Pisa. La pittura pisana fa Giunta a Giotto*, a cura di M. Burrelli, A. Caleca, catalogo della mostra (Pisa, 25 marzo – 25 giugno 2005), Ospedaletto 2005, pp. 43-50.

per la presenza anche di due miniature (ff. 1r e 3r), assimilabili per struttura e linguaggio a quelle ricondotte da Gousset alla mano del secondo illustratore attivo nel ms. fr. 726 e presente anche in numerose pagine del ms. Ashburnham 123 della Laurenziana, nonché nei mss. fr. 9685, fr. 760 e fr. 16998 e nei fogli di guardia del Lat. 6002 della Bibliothèque nationale de France. La ricomposizione di questa cospicua produzione non può che sollevare il problema della modalità di reperimento dei testi e di realizzazione. In questa sede Fabbri ipotizza quindi una trascrizione e decorazione dei codici in ateliers predisposti e attigui alle carceri o da loro dipendenti per poi arrivare a riconoscere una funzione di *editing concept* al convento di San Domenico: il coinvolgimento del centro scrittorio dei Predicatori permette così di argomentare le differenze esistenti tra i manoscritti di elegante fattura, come il ms. 42.23 della Laurenziana, la cui decorazione può essere quindi ricondotta alla *scriptorium* domenicano, e quelli che mostrano un'esecuzione meno accurata e limitata a disegni a inchiostro con alcune differenze di tratto che conducono anche all'individuazione di diversi sottogruppi, accomunati dalla serialità e dalla ripetizione delle forme ma differenziabili in dettagli specifici come il disegno delle criniere, i tipi di capigliatura, il viso dei personaggi, la struttura delle corazze, i colori utilizzati e la capacità di strutturare lo spazio narrativo.

«Questa divisione delle mani e del lavoro, che pone i manoscritti qualitativamente migliori nel primo gruppo, spiega anche la possibilità che un miniatore di questa prima sezione abbia fornito la 'regia' iconografica dei manoscritti successivi, poiché le indicazioni per gli illustratori [...] si trovano esclusivamente nei manoscritti collocabili nei sottogruppi successivi»<sup>39</sup>.

La riconosciuta origine pisana del responsabile del programma iconografico, argomentata attraverso l'individuazione di brani di pittura e di codici ricondotti alla città toscana che fornirebbero confronti a livello strutturale e morfologico per alcuni dei palinsesti decorativi di questi manoscritti, allentano ancora di più i già labili legami storico-artistici tra questo gruppo di volumi e quelli realizzati a Genova precedentemente e successivamente: questa autoreferenzialità è solo in parte stemperata dal riconoscere una base iconografica e figurativa francese, che era già stata individuata da Perriccioli Saggese, nonché un riflesso della miniatura acrense in alcune soluzioni disegnative nel tentativo quindi di normalizzare il fenomeno all'interno della *varietas* della cultura figurativa genovese tardo duecentesca.

Considerando la prospettiva che si è scelto di adottare per questa ricerca, ovvero quella di concentrarsi sullo *scriptorium* domenicano, è importante rammentare come l'ipotesi avanzata da Fabbri per il ms. 42.23 della Laurenziana, ovvero una sua trascrizione da parte di uno scriba pisano, Bondì Testario, e la sua successiva illustrazione nel centro miniatorio di San Domenico sia stata suggerita per altri due

---

<sup>39</sup> Fabbri 2012, p. 21.

manoscritti: si tratta di due versioni del *Guiron le Courtois* (London, BL Add. 36880 e Paris, BA, 3325: **figg. 14, 15**), oggetto di due recenti pubblicazioni di Fabrizio Cigni e Marco Veneziale<sup>40</sup>. In particolare Veneziale, oltre a interrogarsi sulle possibili ragioni di una pressoché totale scomparsa di manoscritti genovesi agli esordi del Trecento e sulla presenza di numerosi codici liguri duecenteschi nelle biblioteche milanesi<sup>41</sup>, finisce per considerare le dinamiche produttive di questa realtà: partendo dall'analisi degli apparati illustrativi dei manoscritti del *Guiron*, lo studioso, oltre ad accogliere quanto già sostenuto dagli studi precedenti, ovvero il ruolo di coordinamento svolto dal

---

<sup>40</sup> F. Cigni, *Le manuscrit 3325 de la Bibliothèque de l'Arsenal (A1)*, in *Le cycle de Guiron le Courtois. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, éd. par L. Cadioli e S. Lecomte, sous la direction de L. Leonardi e R. Trachsler, Paris 2018, pp. 29-58; M. Veneziale, *Le fragment de Mantoue, L4 et la production génoise de manuscrits guironiens*, in *Le cycle de Guiron* 2018, pp. 59-110. I codici sono interamente consultabili ai seguenti indirizzi: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_36880](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_36880) e <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100011x>. Per un'analisi di questi due codici si rimanda qui al capitolo IX.

<sup>41</sup> Per la riduzione della produzione, determinanti furono le dinamiche politiche che coinvolsero la città al passaggio tra i due secoli: al periodo di splendore che caratterizzò la vita cittadina negli ultimi due decenni del XIII secolo, segnati dalla pace e dal doppio capitanato, gli inizi del XIV secolo vedranno inasprirsi le lotte tra le fazioni guelfa e ghibellina, che porteranno alla perdita di indipendenza della città, sottomessa al potere dell'imperatore Arrigo VII a partire dal 22 novembre 1311. Il secondo tema risulta invece di particolare importanza soprattutto in relazione alla proposta di spostare a Milano la realizzazione di alcuni manoscritti genovesi sulla base della presenza di note di possesso di biblioteche lombarde: Veneziale, partendo da quella che fu l'origine documentata del fondo italiano della Bibliothèque nationale de France di Parigi, ovvero la depredazione della biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia da parte di Luigi XII, sottolinea come dieci dei manoscritti segnalati come genovesi da Gousset e Avril nel catalogo della biblioteca francese abbiano avuto una tale provenienza, suggerendo quindi la possibilità di riconoscere in Milano una meta della produzione libraria della città ligure. I codici segnalati nel catalogo della BnF che appartennero alla Biblioteca dei Visconti corrispondono alle schede nn. 30, 31, 33, 34, 35, 36, 41, 44, 52, 53, dove si registrano le corrispondenze già con la *Consignatio* del 1426 (si veda E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti e des Sforza duc de Milan au XVe siècle*, Paris 1955). I manoscritti che sono stati attribuiti alla Lombardia sulla base delle note di possesso ma che presentano uno stile decorativo e illustrativo genovese sono il *De Mundi aetatibus* di Giovanni Codagnello ms. Lat. 4931 (Gousset 1984, n. 27), appartenente nel XV secolo alla biblioteca della Certosa di Garegnano, come si evince dalla segnatura presente a f. 1r, e il ms. B 39 inf. della Biblioteca Ambrosiana, appartenente a un certo *Ambross de Bellottis [...] procuratoris ecclesie sancti Kalimeri Mediolani*: si veda F. Riccobono, *Prime ricognizioni tra i codici miniati in chiese, monasteri e canoniche a Milano (secoli XIII-XIV)*, in *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XIV)*, a cura di T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, G. Z. Zanichelli, Padova 2016, pp. 279-306: 290-292. Si vedano anche C. Travi, *La decorazione degli antifonari duecenteschi*, in *La Collegiata di Santo Stefano a Vimercate. Storia e arte in un'antica pieve lombarda*, a cura di C. Besana, G. A. Vergani, Cinisello Balsamo 2008, pp. 262-271; e i contributi di S. Buganza, *Le biblioteche di Sant'Eustorgio e San Francesco Grande a Milano tra Due e Trecento: materiali per uno studio*, in *Il libro miniato* 2016, pp. 223-250, e di A. L. Casero, *Lo scriptorium e la biblioteca di Morimondo, con alcune riflessioni sul Messale Nardini*, in *Il libro miniato* 2016, pp. 251-272, in particolare p. 254.

convento di San Domenico, si interroga sulla struttura dell'atelier, sulla sua attività interna o esterna al monastero, nonché sul suo rapporto con gli scribi e illustratori pisani presenti nelle carceri cittadine: se già la decorazione filigranata, l'unico elemento che permette di legare tra di loro codici di diversa fattura, *mise en page* e scelte illustrative, suggerisce l'intervento delle stesse maestranze di decoratori sia nel gruppo domenicano sia in quello cortese-cavalleresco, proprio l'attribuzione a mani genovesi e non pisane, diversamente da quanto avviene per le altre prose cortesi, dell'apparato iconografico dei due esemplari del *Guiron* spinge a una riconsiderazione del rapporto tra quelle due linee produttive, pensate fino a quel momento tra di loro differenziate, e quindi la possibilità di distinguere tra luogo di trascrizione e luogo di illustrazione di uno stesso volume.

L'apertura dello *scriptorium* domenicano all'attività di maestranze forestiere ha invece nel ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, noto con il nome di *Supplicationes variae*, il suo caso più noto<sup>42</sup> (figg. 18, 19): se molti dati presenti nel manoscritto, o emersi nell'analisi

---

<sup>42</sup> A. M. Bandini, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Firenze 1774, I, coll. 748-754; P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, II, pp. 1094-1095, n. 16; A. M. Ciaranfi, *Disegni e miniature nel codice laurenziano 'Supplicationes variae'*, in «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», v1, 1929, pp. 325-348 con bibliografia precedente; M. Salmi, *La miniatura fiorentina gotica*, Roma 1954, p. 4; F. Bologna, *La pittura delle origini*, Roma-Dresda 1962, p. 33; C. Bertelli, *Storia e vicende dell'immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in «Paragone», vol. 19, 217, 1968, pp. 3-33: p. 27, n. 27; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, Berlin 1968, pp. 7-16; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969, p. 91; A. Conti, *Appunti pistoiesi*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», vol. 1, 1, 1971, pp. 109-124: pp. 116-118, n. 2; F. Bologna, *Note sulla propagazione delle arti minori fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in «Civiltà delle arti minori in Toscana», Atti del I Convegno sulle arti minori in Toscana, Firenze 1973, pp. 11-39: p. 22; A. Garzelli, *Codici miniati laurenziani: per un catalogo*, in «Critica d'arte», vol. 40, n. 143, 1975, pp. 19-38: p. 23; A. Conti, *Problemi di miniatura bolognese*, in «Bollettino d'arte», vol. 64, n. 2, 1979, pp. 1-28: p. 18 e p. 28 n. 62; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 2003 [I ed. 1981], pp. 78-81, 216-218, 256-258; A. Neff, *A new interpretation of the Supplicationes variae miniatures*, in «Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo», Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna 1982, pp. 175-179; Gousset 1984, pp. 23-53: p. 25, n. 21; G. Moggi, M. Tesi, *Piante e fiori nelle miniature laurenziane (secc. VI-XVIII)*, Firenze 1986, pp. 30-31; G. Romano, *La pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia. Il Due e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, I, pp. 25-32: p. 27; Gousset 1988, pp. 128-131; A. Neff, *Wicked Children on Calvary and the Boldness of St. Francis*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», vol. 34, n. 3, 1990, pp. 215-244; I. Ragusa, *Mandylion-Sudarium: the 'translation' of a Byzantine relic to Rome*, in «Arte medievale», vol. 5, n. 2, 1991, pp. 97-105: pp. 102-103; A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Paintings, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 94, 110-111, 134, 153, 204 n. 17, 222 n. 7; A. Neff, *Byzantium Westernized, Byzantium Marginalized: Two Icons in the Supplicationes variae*, in «Gesta», vol. 38, n. 1, 1998, pp. 81-102; Gibbs 1999, p. 254; P. Helas, G. Wolf, *Supplicationes variae*, in *Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello, G. Wolf, Milano 2000, p. 176, scheda n. IV.8; A. Neff, 'Palma dabit palmam': *Franciscan themes in a devotional manuscript*,

letteraria e delle iscrizioni confermano una sua redazione, tra il 1293 e il 1300, da parte dello scriba Manuele, la sua destinazione genovese e la forte componente francescana di testi e immagini, il dibattito critico sul suo palinsesto decorativo, composto da iniziali miniate, che illustrano la prima parte del codice, e disegni acquerellati a piena pagina è stato molto vivace e ha visto contrapposte ipotesi interpretative molto diverse: l'idea che il manoscritto sia stato realizzato in una bottega genovese oggi appare però più plausibile che in passato.

Prima di arrivare alla lettura proposta da Amy Neff nella sua recente monografia sul codice, vediamo di recuperare i riferimenti al contesto locale nei contributi precedenti: se il riconoscimento dell'origine bolognese degli illustratori responsabili delle iniziali e delle poche immagini intercolonnari viene subito ricondotta alla presenza della componente emiliana nel formarsi nella scuola miniatoria locale, che troverà sviluppo in manoscritti realizzati tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, più problematico appare l'inserimento nel quadro della miniatura genovese di fine Duecento del responsabile dei disegni acquarellati. Solo alcuni studiosi, e principalmente in notazioni marginali, hanno proposto di riconoscere nell'autore di questi brani grafici un artista formatosi a Genova<sup>43</sup>; altre letture hanno legato i modi di questo disegnatore alle due principali correnti pittoriche operanti in città in quel periodo, ovvero quella cimabuesca<sup>44</sup> e quella bizantina<sup>45</sup>, andando nel primo caso a recuperare quella centralità della figura di Manfredino da Pistoia<sup>46</sup>, che sarà poi stemperata

---

in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 65, 2002, pp. 22-66; A. Labriola, *Miniature fiorentino* [...], in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, a cura di A. Tartuferi, M. Scalini, Firenze 2004, pp. 206-207, scheda 67; A. Neff, *Supplicationes variae*, in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. by H. C. Evans, catalogo della mostra (New York, 23 marzo – 4 luglio 2004), New Haven 2004, pp. 471-472, scheda 281; C. Di Fabio, *Bisanzio e Genova fra XIII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, Cinisello Balsamo 2005, pp. 40-67: pp. 41-42; A. De Florian, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in Algeri, De Florian 2011, pp. 97-129: pp. 99-106.

<sup>43</sup> Conti 1971, p. 118; Romano 1986, p. 27; Gousset 1984, p. 25 e 1988, pp. 128-131 afferma la genovesità del codice, ribadita anche da Gibbs 1999, p. 254.

<sup>44</sup> Toesca 1927, pp. 1094-1095; Ciaranfi 1929; Salmi 1954, p. 4; Bologna 1962, p. 33; Degenhart, Schmitt 1968, I, pp. 7-13; Bologna 1969, p. 91; Bologna 1973, p. 22; Garzelli 1975, p. 23; Moggi, Tesi 1986, pp. 30-31; Ragusa 1991, p. 105 nota 34; Helas, Wolf 2000, p. 176; Labriola 2004, pp. 206-207.

<sup>45</sup> Di Fabio 2005, pp. 41-42.

<sup>46</sup> Per una ricostruzione dell'attività di Manfredino da Pistoia a Genova si rimanda a C. Di Fabio, *Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova – Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiati"*, in *Bollettino d'Arte*, a. 96, s. VII, f. 12, 2011, pp. 83-132 con bibliografia precedente: l'artista fu responsabile dei cicli pittorici absidali di San Michele di Fassolo (1292), di cui si conservano due frammenti con la *Cena in casa di Simone* e *San Michele arcangelo*, strappati nel 1849 appena prima che la chiesa fosse demolita e ora esposti nel Museo di Sant'Agostino, e di Nostra Signora del Carmine (1295), e della lunetta



nella ricostruzione di un quadro più ampio e articolato del panorama artistico del periodo. Infine così De Floriani: «La possibilità che l'autore dei disegni acquerellati delle *Supplicationes variae* sia un artista attivo a Genova e formatosi probabilmente in città prende corpo non solo, un po' paradossalmente, dalla graduale esclusione delle possibili alternative, ma perché a sostegno dell'ipotesi possiamo aggiungere che l'ambiente genovese, sempre disposto ad accogliere le novità sperimentate tanto nell'Europa settentrionale quanto nel mondo bizantino, poteva fornire gli strumenti più adatti all'elaborazione di un linguaggio composito come quello che caratterizza il miniatore, pronto a trarre spunti iconografici e di stile dall'area germanica, ad adattare la soluzione del disegno colorato di matrice carolingia e inglese a una serie di figurazioni basate sulla tradizione bizantina resa più attuale da inserti di matrice occidentale; disposto infine a condividere le proprie soluzioni con gli artisti, da lui tanto diversi, che collaborarono al manoscritto nelle iniziali e nelle miniature [...]»<sup>47</sup>. Nella sua recente monografia sul codice Amy Neff riprende questa idea di collaborazione in seno a uno *scriptorium* cittadino, che giunge a comprendere anche decoratori e filigranatori locali<sup>48</sup>. Argomentata con puntualità l'identificazione dello scriba Manuele con un esponente del clan Fieschi, che viene così ad aprire importanti scenari di relazioni politiche e culturali, la studiosa suggerisce l'intervento di un gruppo di due illustratori diversamente segnati dall'adesione al linguaggio padovano, concludendo che « Drawings and miniatures must have been created by a group of artists similarly trained and working in close proximity »<sup>49</sup>: il primo, il così detto *The Joys of the Virgin Master*, responsabile delle sette tabelle intercolonnari che illustrano le devozioni mariane e i fogli da f. 227v a f. 304v, è stato accostato al Maestro di Sant'Agnese, il principale responsabile della decorazione dei libri da coro realizzati per le monache domenicane di Valdi Pietra a Bologna, e con lo stile della stessa *Bibbia* ms. M 436 di New York, influenzata dai modi bolognesi ma scritta a Padova tra il 1287 e il 1295 da Modenese Grasulfo per il canonico Niccolò da Monterano; il secondo, ribattezzato *The Life of Christ atelier*, a cui vengono ricondotti tutti i disegni e circa sessanta miniature, comprese quelle del calendario, del *Salterio* di san Gerolamo, e dei tre Uffici, mostrerebbe, accanto a suggestioni bizantine e del secondo stile bolognese, un'adesione a un certo linearismo di forme di matrice padovana. Le modalità di confezionamento del ms. Pluteo XXV.3

---

di San Bartolomeo all'Olivella (1305) raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Bartolomeo e Bernardo*; una chiara appartenenza alla stessa cultura cimabuesca e assisiata, che Manfredino introdusse in città, si coglie nell'anonomo artefice della decorazione parietale della chiesa suburbana dei Santi Nazario e Celso di Genova Sturla, che ci restituisce un effigie di *San Francesco d'Assisi* tra altri santi.

<sup>47</sup> De Floriani 2011, pp. 105-106.

<sup>48</sup> A. Neff, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes variae*, Toronto 2019.

<sup>49</sup> Ivi, p. 176.

della Laurenziana, dove evidente è anche la partecipazione di decoratori e filigranatori legati ai modelli della scuola locale, spingono la studiosa a collocare l'attività di questo atelier composito nella città ligure, ipotizzando quindi l'arrivo di artisti forestieri a seguito di precise committenze: «Recent scholarship favors an attribution of the Supplicationes to Genoa, understandably, for none but a Genoese patron would require four Genoese saints in the manuscript's calendar. However the fact does not localize the manuscript's artists, since wealthy patrons often acquired manuscripts produced far from the primary residence. Visiting students or prelates might commission or purchase deluxe books when in university towns like Bologna and Padua, or they might engage an outstanding artist like the Gaibana Master to work in a foreign locale»<sup>50</sup>.

In conclusione, gli studi di Anna De Floriani, dalla prima pubblicazione del 1975 fino al suo ultimo contributo nel 2011, il catalogo dei manoscritti italiani due - trecenteschi della Bibliothèque nationale de France, edito nel 1984, un articolo di Marie-Thérèse Gousset sulla decorazione filigranata dei codici genovesi di età gotica, apparso nel 1988, costituiscono i capisaldi di una tradizione storiografica che ha saputo riconsegnare Genova al panorama della miniatura italiana di età gotica, riconoscendovi un importante centro produttivo che risulta però ancora da approfondire e indagare in molti suoi aspetti. Il contesto finora delineato è quello di una realtà estremamente ricca di suggestioni e apporti in linea con la multiculturalità delle esperienze artistiche coeve, in particolare quelle pittoriche<sup>51</sup>: la produzione ricondotta a decoratori e illustratori legati allo *scriptorium* del convento di San Domenico dimostra infatti l'esistenza di una scuola locale, stilisticamente segnata dal linguaggio del Nord della Francia, dal perdurare di elementi romanici di derivazione lombarda ed emiliana, evidenti soprattutto nel disegno pesante e compatto delle iniziali, e da una progressiva apertura ai modi della scuola bolognese, che spiega la comparsa di certe morbidezze nei motivi decorativi e vegetali già in esemplari dell'ultimo quarto del Duecento.

---

<sup>50</sup> Neff 2019, p. 187.

<sup>51</sup> Per un inquadramento generale su queste dinamiche in ambito pittorico sul finire del Duecento si rimanda ai saggi contenuti nel volume Algeri, De Floriani 2011 in particolare De Floriani 2011b e G. Algeri, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, pp. 133-153, in entrambi i casi con bibliografia di riferimento. Si veda inoltre in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, a cura di L. Pessa, catalogo della mostra (Genova, 19 marzo – 26 giugno 2016), Genova 2016, i saggi di G. Ameri, «Tempore enim stoli Cesarie...»: *Guglielmo Embriaco, il Sacro Catino e altri tesori di Crociata*, pp. 78-83; C. Di Fabio, *Genova, XII-XIII secolo. Arte in una città europea e mediterranea: percorsi e cesure*, pp. 54-69; L. Malfatto, *Libri e Biblioteche a Genova tra XI e XIII secolo*, pp. 70-77; L. Pessa, *Genova, l'Islam e Bisanzio: oggetti d'arte orientale in Liguria tra XI e XIII secolo*, pp. 84-93.

I testi ricondotti alla città ligure confermano, inoltre, la varietà tipologica delle opere registrate in documenti e atti notarili coevi<sup>52</sup>, riflettendo nella loro eterogeneità tematica le esigenze di una società non soltanto impegnata in attività economiche e mercantili, ma anche interessata ai più diversi ambiti del sapere, dalla teologia al diritto, dalla medicina e chirurgia alla letteratura profana.

Una particolare importanza per comprendere il panorama in cui ci muoviamo riveste inoltre la ricostruzione del ruolo svolto da scribi e illustratori pisani nella produzione di manoscritti che presentano, con ben poche eccezioni, un'impaginazione e un modulo decorativo caratterizzati da una limitata presenza di miniature, da una gamma cromatica piuttosto povera, dalla pressoché totale assenza delle foglie metalliche, e dal dispiegarsi lungo i margini di disegni a inchiostro acquerellati, anche se non mancano esemplari che rifuggono da tale modello per accogliere ricche filigranature e decorazioni realizzate a corpo, che ci parlano dell'intervento di miniatori dello *scriptorium* domenicano, suggerendo quindi una realtà produttiva complessa. L'eterogeneità nelle scelte illustrative nonché nella qualità esecutiva non può che essere il riflesso di diverse destinazioni: da una parte abbiamo testi di apparato, ossia esemplari probabilmente appartenenti in origine o a biblioteche conventuali o a raccolte di committenti privati particolarmente esigenti e in grado di richiedere la realizzazione di volumi caratterizzati da una fattura più elegante, che tendono a riproporre nella *mise en page* la ricchezza dei codici liturgici e giuridici; dall'altro testi d'uso, concepiti per una più ampia diffusione, che presentano pochi elementi decorativi, affidati spesso a un linguaggio sommario e abbreviato, per lo più funzionali per segnare l'*incipit* di un capitolo, o per illustrare contenuti testuali.

Anche se molti rimangono gli interrogativi riguardanti le modalità di produzione, l'organizzazione del lavoro e la destinazione di queste opere, alcuni punti sembrano ormai chiariti e consentono di individuare come centro propulsore della miniatura gotica a Genova il già citato convento di San Domenico, sede, a partire dal 1255, di uno studio ovvero di una scuola aperta ai laici, che necessitava di una biblioteca aggiornata e volta alle più diverse discipline, in grado di fornire gli esemplari necessari per ulteriori trascrizioni, anche in risposta agli interessi culturali della società locale.

---

<sup>52</sup> G. Petti Balbi, *Il libro nella società genovese del sec. XIII*, in «La Bibliofilia», LXXX, 1978, pp. 1-45; Ead., *L'insegnamento nella Liguria medievale. Scuole, maestri, libri*, Genova 1979; Ead., *Società e Cultura a Genova tra Due e Trecento*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., XXIV, fasc. I, 1984, pp. 3-29.



**Fig. 1.** Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 21r



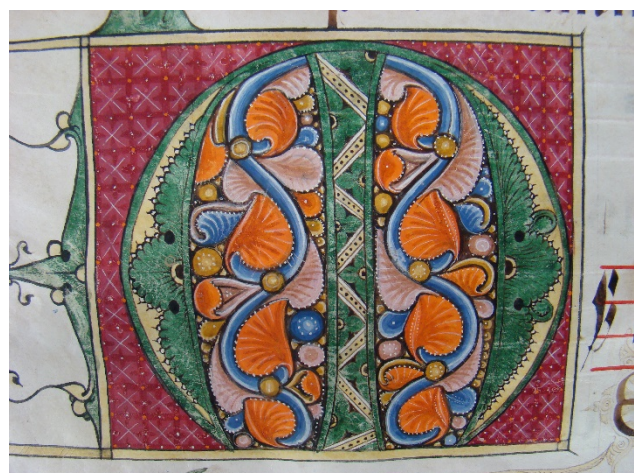
**Fig. 2.** Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 190v



**Fig. 3.** Genova, SMC, *Graduale A*, f. 7r



**Fig. 4.** Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 103r



**Fig. 5.** Genova, SMC, *Graduale A*, f. 26v





Fig. 6. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 132r



Fig. 7. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 201v



Fig. 8. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 156r



Fig. 9. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 35v



Fig. 10. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 1r



Fig. 11. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 130r



Fig. 12. Paris, BnF, ms. Lat. 23, f. 4r

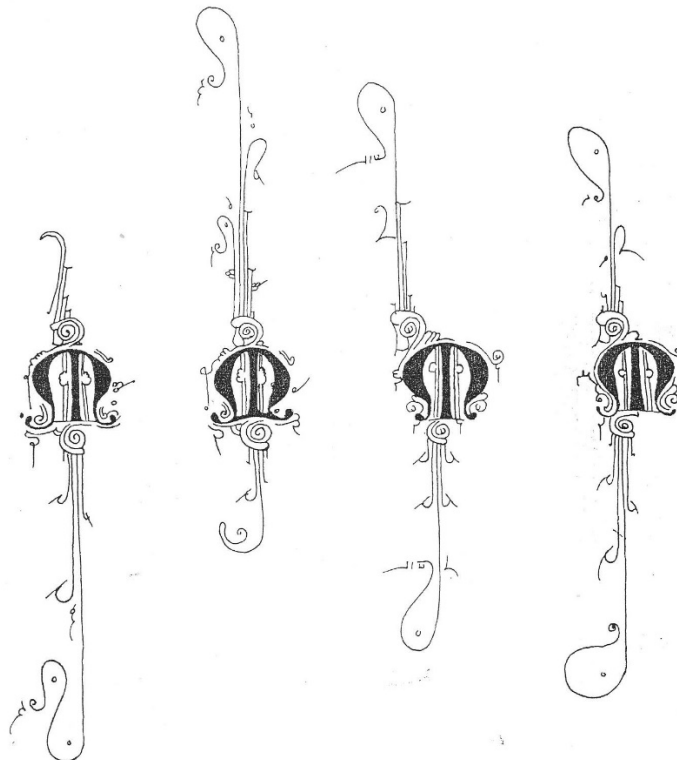


Fig. 13. Tavola 29a tratta dallo studio di Gousset.

Paris, BnF, ms. n.a.l. 669, f. 27v; ms. fr. 23082, f. 13v; ms. fr. 2631, f. 280v; ms. fr. 1142, f. 67v





Fig. 14. London, BL, ms. Additional 36880, f. 8r



Fig. 15. Paris, BA, ms. 3325, f. 48r



Fig. 16. Paris, ms. N.a. fr. 9603, f. 95r



Fig. 17. Genova, BUG, ms. F.V.2, f. 1r



Fig. 18. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 25r



Fig. 19. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 366r



## CAPITOLO II

### *I Domenicani, i libri, e lo scriptorium genovese di San Domenico*

## II.1 Premessa

L'ipotesi, avanzata dagli studi precedenti, di individuare in uno *scriptorium* attivo nel convento di San Domenico a Genova il centro, non soltanto della produzione libraria cittadina tardo duecentesca, ma anche dell'organizzazione del lavoro degli scribi e illustratori pisani presenti nelle carceri genovesi dopo la battaglia della Meloria (1284), riconoscendo così una sua funzione di «*editing concept*»<sup>1</sup>, richiede qualche considerazione in più sul rapporto tra i Predicatori e il libro nel corso del XIII secolo, che permetta di ricondurre questo fenomeno locale a un documentato contesto storico. Un tale percorso, che non potrà non comprendere implicitamente la possibilità dell'esistenza di altri centri scrittori, forse a Santo Stefano, e quindi, il ruolo svolto dagli altri ordini monastici, come quello minorita, o affrontare il tema delle tipologie testuali che circolavano nella società laica<sup>2</sup>, può avvalersi di una vasta letteratura sull'argomento<sup>3</sup>, che varrà come fonte di spunti

---

<sup>1</sup> Per questa espressione si rimanda a F. Fabbri, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra scambi, coesistenze e nuove proposte*, in «Studi di Storia dell'Arte», 23, 2012, pp. 9-32; si veda inoltre il più recente contributo di F. Cigni, *Scriptorium o tradizione regionale? Questioni aperte intorno al gruppo pisano-genovese*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di S. Resconi, D. Battagliola, S. De Santis, Milano-Udine 2020 (*Mirails*, 3), pp. 271-276. Per la ricostruzione della produzione libraria cittadina tardo duecentesca e per la sua storia critica si rimanda qui al capitolo I.

<sup>2</sup> I libri e la loro circolazione sono stati oggetto di studio da parte di chi ha affrontato il tema della scuola, laica ed ecclesiastica, e dell'istruzione nella Liguria medievale: «riesce difficile immaginare una scuola senza libri, soprattutto la scuola medievale in cui, nonostante la diffusa tendenza all'oralità e all'insegnamento, il libro ha svolto una precisa funzione didattica specialmente per quanto concerne la trasmissione dei celebri *auctores*. La presenza e la circolazione di determinati testi possono infatti aprire uno spiraglio, oltre che sull'insegnamento e sulla didattica, anche sugli interessi locali e sul livello medio culturale, benché la circolazione del libro non coincida sempre con la circolazione delle idee e degli atteggiamenti culturali», G. Petti Balbi, *L'insegnamento nella Liguria medievale: scuole, maestri, libri*, Genova 1979, p. 9. Si rimanda anche a G. Airaldi, *Le biblioteche medievali in Liguria*, in «Atti e memorie», n.s., IX, Convegno Storico Savonese: *Il libro nella cultura ligure tra medioevo ed età moderna*, 2 voll., Savona 1975-76, II, pp. 77-96; e L. Balletto, *Sul commercio dei libri in Liguria*, in «Giornale storico della Lunigiana», XXII-XXIII, 1971-72, pp. 25-32. I più recenti studi storico-artistici e filologici hanno finito per riconoscere Genova come uno dei più importanti centri della produzione libraria tardo duecentesca, particolarmente impegnata nella realizzazione di romanzi cortesi e cavallereschi in lingua volgare; non dobbiamo però dimenticare le circostanze del tutto eccezionali che resero possibile il confezionamento di molti di questi volumi, ossia la presenza di scribi e illustratori pisani nelle carceri genovesi dopo la battaglia della Meloria (1284-1299), che implicitamente sembrano suggerire l'assenza di un sistema produttivo locale capace, prima di quelle date, di rispondere alle richieste. È inoltre necessario riflettere sulla pressoché totale assenza di esemplari riconducibili al periodo successivo, ovvero il primo quarto del Trecento. Questi due elementi

e riflessioni per provare a delineare in modo deduttivo ciò che non può giovare, almeno al momento, di fonti dirette, come documenti che attestino l'effettiva attività di uno *scriptorium*, o inventari che sappiano restituire, se non con rare eccezioni, e quasi sempre *a posteriori*, la natura delle raccolte librerie conventuali duecentesche<sup>4</sup>:

---

devono almeno sollevare qualche dubbio circa l'effettiva destinazione di tutti questi manoscritti e quindi, come scriveva Petti Balbi, sulla possibilità di ritenerli il diretto riflesso della circolazione di idee e atteggiamenti culturali in seno alla società cittadina. Per la bibliografia su questo tema si rimanda qui al capitolo I sulla storia critica della miniatura gotica a Genova. Per l'ipotesi dell'esistenza di un centro scriptorio in Santo Stefano si rimanda a G. Pistarino, *Libri e cultura in Liguria*, in «Atti e memorie», n.s., vol. IX (II Convegno Storico Savonese: *Il libro nella cultura ligure tra Medioevo ed età moderna*, 2 voll.), 1975, I, pp. 17-54, in particolare p. 24: la presenza nell'inventario redatto il 10 novembre del 1327 di otto testi *in quaterni* non ancora rilegati in volumi spinge a pensare all'esistenza di una produzione interna al convento.

<sup>3</sup> Sterminata è la letteratura sul rapporto tra gli Ordini mendicanti, i libri e le biblioteche: citerò pertanto solo i testi che ho direttamente consultato, a questi rimandando per ulteriore bibliografia di riferimento. N. Giovè Marchioli, *I protagonisti del libro: gli ordini mendicanti*, in *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la Parola*, a cura di G. Canova Mariani, P. Ferraro Vettore, catalogo della mostra (Abbazia di Praglia, 17 aprile – 17 luglio 1999), Modena 1999, pp. 51-57; D. Nebbiai, *Le biblioteche degli Ordini mendicanti (secc. XIII-XV)*, in *Studio e Studia: le scuole degli Ordini mendicanti tra XIII e XV secolo*, Atti del XXIX Convegno internazionale della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani (Assisi, 11-13 ottobre 2001), Spoleto 2002: pp. 219-270; *Libri, Biblioteche e Letture dei Frati Mendicanti (secoli XIII-XIV)*, Atti del XXXII Convegno internazionale (Assisi, 7-9 ottobre 2004), Spoleto 2005; M. Bassetti, *Le biblioteche dei mendicanti. Minori e Predicatori a confronto tra i secoli XIII e XIV*, in *Scriptoria e Biblioteche nel Basso Medioevo (secoli XII-XV)*, Atti del convegno (Todi, 12-15 ottobre 2014), Spoleto 2015, pp. 443-474; A. Improta, *Arma nostra sunt libri. Manoscritti e incunaboli miniati dalla biblioteca di San Domenico Maggiore a Napoli*, Firenze 2015, in particolare il capitolo I intitolato *L'universo librario domenicano*; A. Stones, *Les dominicains de Toulouse et leurs manuscrits enluminés au XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, in *La Bibliothèque des dominicains de Toulouse*, éd. par E. Nadal, M. Vène, Toulouse 2021, pp. 81-90. Sulle biblioteche dell'Ordine francescano si vedano inoltre: G. Abate, *Manoscritti e biblioteche francescane del Medioevo*, in *Il libro e le biblioteche*, Atti del primo congresso bibliologico francescano internazionale (20-27 febbraio 1949), II, Roma 1950, pp. 77-126; K. W. Humphreis, *Le biblioteche francescane in Italia nei secoli XIII e XIV*, in *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi. Codici e Biblioteche. Miniature*, Milano 1982, pp. 135-142; F. Costa, *Biblioteche francescane medievali. Tipologie, contenuti, vicende storiche*, in *Archivi-Biblioteche. Beni e centri culturali*, Atti del convegno (Assisi, 19-21 settembre 1990), Assisi 1991, pp. 215-283; N. Giovè, *Scrivere (e leggere) il libro francescano*, in *Scriptoria* 2015, pp. 179-212; S. Chiodo, *Ad usum fratris... Miniature nei manoscritti laurenziani di Santa Croce (secoli XI-XIII)*, catalogo della mostra (Firenze, 18 marzo – 25 giugno 2016; 5 settembre 2016 – 7 gennaio 2017), Firenze 2016, in particolare «*Ad usum fratris...*». *Manoscritti per la preghiera, la meditazione, lo studio e la predicazione*, pp. 13-23.

<sup>4</sup> Gli inventari testimoniano la presenza di raccolte di testi religiosi in chiese come Santo Stefano, o in importanti monasteri cittadini come San Domenico e Santa Maria di Castello: G. Petti Balbi, *Il libro nella società genovese del XIII secolo*, in «La Bibliofilia», LXXX, fasc. 1, 1978, pp. 1-45; D. Nebbiai-Dalla Guardia, *Bibliothèques en Italie*

«Le collezioni appartenenti ai monasteri, capitoli e vescovati, sono il risultato di un lungo processo di formazione che affonda le radici in un buio documentario plurisecolare: rispecchiano le esigenze del servizio religioso, l'organizzazione dell'insegnamento nelle scuole ecclesiastiche, il livello e l'evoluzione degli studi nei corpi monastici e canonicali, gli interessi culturali dei singolo [...]»<sup>5</sup>.

Due inventari di primo Trecento, pressoché coevi, ci permettono, ad esempio, di gettare uno sguardo su due importanti complessi librari, ovvero quello dell'abbazia genovese di Santo Stefano (10 novembre 1327)<sup>6</sup> e quello della chiesa di Santa Maria a Savona (16 maggio 1337)<sup>7</sup>, che si presentano come l'esito dello sviluppo di sillogi originatesi già nel secolo precedente: in entrambi i casi sono preponderanti le opere destinate all'ufficio divino, al culto, alla predicazione e all'insegnamento, tra cui bibbie, corali, antifonari, messali, evangelistari, orazionali, processionali, omeliari, sermonari, epistolari, breviari, e testi commentati del Nuovo e dell'Antico Testamento, a cui si affiancano volumi di argomento teologico e giuridico, come gli scritti di san Gregorio Magno, sant'Ambrogio, san Bernardo e sant'Isidoro di Siviglia, il *Decretum* di Graziano, o le *Decretali* di Gregorio IX.

## II.2. I Domenicani e il libro

I codici ricondotti allo *scriptorium* di San Domenico a Genova, ovvero al Maestro del ms. Lat. 42 e ai suoi collaboratori, mostrano, accanto a quell'omogeneità stilistica, illustrativa e decorativa che permette di riconoscerli come espressione dello stesso ambito produttivo, interventi di miniatori estranei a quel *milieu* figurativo: mi riferisco al Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello o all'anonimo artefice di formazione bizantina responsabile della sola iniziale con il *Martirio di santa Cecilia* dell'*Antifonario* W 64 del Walters Art Museum di Baltimora (f. 194v), segno della

---

*jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. État des sources et premières recherches*, in *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale (secoli IX-XV): fonti, testi, utilizzazione del libro*, a cura di G. Lombardi, D. Nebbiai-Dalla Guardia, Atti della tavola rotonda (Roma, 7-8 marzo 1997), Roma-Paris 2000, pp. 7-129: pp. 62-69.

<sup>5</sup> Pistarino 1975, pp. 23-24.

<sup>6</sup> A. Ferretto, *Un inventario di libri e di arredi della chiesa di S. Stefano [di Genova], fatto nel 1327*, in «Rivista storica benedettina», III, 1908, pp. 489-494. Si tratta di un complesso librario composto da 143 volumi e 8 testi *in quaterni*, ovvero non ancora rilegati in volume: oltre ai testi didattici, teologici e giuridici compaiono una *Cronica*, un *Liber Palladii*, identificato con l'*Opus agriculturae* dell'autore latino (IV sec.), e un trattato di *Agricoltura*.

<sup>7</sup> R. Saggini, *La cultura a Savona nei secoli XIV, XV, XVI*, tesi di laurea, Università di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1972-1973 (relatore G. Pistarino). La consistenza di questa raccolta libraria corrisponde a un centinaio di volumi, raccolti in 83 voci inventariali.

complessità e della ricchezza del contesto in cui ci muoviamo, un contesto che, dopo un periodo di crisi, superata a partire dalla metà del Duecento grazie anche alla presenza di personalità quali Iacopo da Varagine (che, entrato nel monastero nel 1244, diventò intorno al 1252 lettore di teologia) e Giovanni Balbi (che nel 1286 terminerà proprio in San Domenico il *Catholicon*, *summa enciclopedica* che godette di ampia fortuna e diffusione), divenne «*un cenacolo di attività letteraria intensa*»<sup>8</sup>. Ma la varietà di questi manoscritti, riscontrabile tanto nelle tipologie testuali quanto negli apparati illustrativi, non fa altro che testimoniare su pergamena quanto è stato possibile ricostruire per altre realtà attraverso i documenti legati all'ordine dei Predicatori e riguardanti il loro rapporto con il libro nei primi decenni della loro storia. Le *Constitutiones* Domenicane individuano infatti, fin da subito, nel *liber* uno strumento essenziale per la formazione teologica e morale del *bonus praedicator*<sup>9</sup>, arrivando a stabilire le modalità di conservazione e consultazione, nonché di produzione e acquisizione dei volumi, in linea con quella vocazione bibliofila più volte ribadita nei suoi scritti da Umberto di Romans (1200-1277)<sup>10</sup>:

«*Cum ordo noster specialiter ob predicationem at animarum salutem ab initio noscatur institutus fuisse, et studium nostrum ad hoc principaliter ardentique summo opere debeat intendere, ut proximorum animabus possimus utiles esse*»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> U. Carmarino, *Un centro domenicano di cultura nella Genova medievale*, in «Memorie Domenicane», 78, fasc. 3, 1961, pp. 125-165. Per le figure del Maestro del ms. Lat. 42 e del Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello, e per la serie dei corali realizzata per San Domenico si rimanda qui al capitolo I.

<sup>9</sup> Le tematiche affrontate dalla Costituzione domenicana sono in realtà sette, ovvero: la necessità di un direttore degli studenti, i libri su cui studiare, le regole di invio di discenti a Parigi, i volumi da fornire agli studenti, il possesso dei codici da parte dei maestri, le condizioni per lo studio, e la vendita e la pubblicazione dei libri; tutti aspetti che, assenti nella prima redazione del 1228, comparvero in quelle del 1240-60, segno della straordinaria espansione culturale dell'ordine: P. Maranesi, *La normativa degli Ordini mendicanti sui libri in convento*, *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 173-300: p. 201. Si rimanda inoltre a H. M. Feret, *Vie intellectuelle et vie scolaire dans l'Ordre des Prêcheurs*, in «Archives d'Histoire Dominicaine», I, 1946, pp. 5-37; Th. Kappeli, *Antiche biblioteche domenicane in Italia*, in «Archivium Fratrum Praedicatorum», XXXVI, 1966, pp. 5-80; J. P. Renard, *La formation et la désignation des prédicateurs au début de l'Ordre des Prêcheurs*, Fribourg 1977; J. L. Bataillon, *Les instruments de travail des prédicateurs du XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, Paris 1981, pp. 197-209; P. Amargier, *Le livre chez les Prêcheurs*, in Id., *Etudes sur l'Ordre dominicain XIII-XIV siècle*, Marseille 1986, pp. 55-78.

<sup>10</sup> S. Gavinelli, *Per una biblioteconomia degli Ordini mendicanti*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 267-300: p. 279 e nota 32.

<sup>11</sup> Citato in Maranesi 2005, p. 174. Su questo aspetto e quindi sul legame tra Predicatori e *studia* universitari al fine dell'apprendimento della teologia si veda anche J. Verger, «*Studia*» et *Universités*, in *Le scuole degli Ordini mendicanti*, Atti del XVII Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11-14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 175-203, in particolare pp. 179-180.

La *collectio* libraria rispondeva anche alla vocazione all'insegnamento propria dell'Ordine, ponendosi quindi come strumento essenziale per il funzionamento delle scuole conventuali, non solo destinate alla formazione dei *lectores* e all'educazione dei frati, ma accessibili anche a discenti secolari, soprattutto in quelle città che, come Genova, non erano sedi universitarie<sup>12</sup>. Questa attività, che si traduceva nella concezione stessa della lettura, dal momento che «la *lectio*, per i maestri predicatori, più che un'occupazione di arricchimento intellettuale personale, costituiva un impegno di insegnamento agli studenti, derivato dalla funzione di maestro incaricato dall'Ordine»<sup>13</sup>, presupponeva una solida preparazione culturale, teologica e filosofica: lo studio e la didattica, che facevano quindi parte degli impegni quotidiani del frate e lo preparavano all'esercizio del ministero della predicazione e della confessione, implicavano la possibilità di accedere ai contenuti del sapere e quindi la presenza di raccolte librerie all'interno del convento. Se il *Salterio* e la *Bibbia*, letti nel corso degli uffici e della messa, venivano trasmessi oralmente, la grammatica, che costituiva il primo gradino del *cursus studiorum*, e poi la logica, la filosofia e la teologia passavano attraverso lo studio e il commento di testi scritti, che permettevano ai domenicani di formarsi negli *studia* locali su programmi simili nelle materie a quelli dei centri universitari<sup>14</sup>. Dopo l'apprendimento dell'*Ars maior* di Donato<sup>15</sup>, delle *Institutiones Grammaticae* di Prisciano, del *Doctrinale* di Alessandro di Villadei e del *Grecismus* di Evrard di Béthune<sup>16</sup>, si proseguiva con la *Logica vetus* e la *Logica nova*, con il *Tractatus* di Pietro Ispanico, con i libri di Aristotele, soprattutto la *Fisica*, il *De anima* e

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 188; M. D'Alatri, *Panorama degli Studia degli Ordini mendicanti. Italia*, in *Le scuole* 1978, pp. 49-72, in particolare p. 52.

<sup>13</sup> L.-J. Bataillon, *Le letture dei maestri dei Frati Predicatori*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 117-140: p. 117.

<sup>14</sup> A Genova l'assenza di un'università locale fino al XIV secolo determinò così l'esodo di quanti intendevano proseguire gli studi teologici, giuridici e medici, un fenomeno documentato per tutto il XIII secolo: nel 1289, ad esempio, il prevosto di San Nazaro autorizza un suo canonico a rimanere per sei anni a Bologna «*ad studium generale*», P. Accame, *Notizie e documenti per servire alla storia delle relazioni di Genova con Bologna*, Bologna 1989, p. 36. Per l'istituzione dello studio generale a Genova nel 1387 si rimanda a M. D'Alatri 1978, p. 58.

<sup>15</sup> La *Grammatica* di Donato e il *Salterio* erano i testi alla base dell'insegnamento sia laico sia ecclesiastico: se il secondo permetteva di avvicinare la lingua latina, il primo, soprattutto il *Donatus minor*, un compendio in forma dialogica risalente all'VIII secolo, consentiva di apprendere i primi rudimenti della lingua e della sintassi: Petti Balbi 1979, pp. 56, 90. A Genova la preparazione di «tavole da fanciulli» di questi volumi costituiva una delle attività principali dei cartai ancora nel Quattrocento: G. Pistarino, *Bartolomeo Lupoto e l'arte libraria a Genova nel Quattrocento*, Genova 1961, pp. 112, 116-117.

<sup>16</sup> M. Bassetti, *I libri "degli antichi"*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 421-451: p. 441 e nota 59 con bibliografia di riferimento.

l'*Etica*, con le *Sentenze* di Pietro Lombardo, con l'*Historia scolastica* di Pietro Comestore<sup>17</sup>, e infine con le *auctoritates*, ovvero i Padri della Chiesa e i maestri anteriori, i cui scritti spesso erano raccolti in sillogi librarie, compendi funzionali all'approfondimento, allo studio e all'attività di lettura condivisa che poteva avvenire in chiesa o al refettorio<sup>18</sup>.

Anche a Genova l'inserimento degli Ordini mendicanti nel contesto cittadino a partire dal terzo decennio del Duecento comportò, fin da subito, un loro ruolo nell'ambito dell'istruzione locale: il 20 aprile 1229, ovvero sette anni dopo la fondazione del convento di San Domenico, che si fa risalire al 1222, si trovano così già menzionate le scuole dei Predicatori, aperte ai laici<sup>19</sup>:

«L'obbligo dei Predicatori di dotare ogni convento di nuova fondazione di un lettore insegnante porta anche all'istituzione di scuole cui accedono i novizi che, sotto la direzione di un lettore principale coadiuvato da altri, vengono istruiti nelle arti, nella logica, nelle scienze naturali prima di essere ammessi allo studio della teologia, che è l'apice e il coronamento della carriera scolastica»<sup>20</sup>.

Ma focalizzandoci sui libri e sulla loro presenza all'interno dei conventi domenicani, le espressioni *biblioteca* e *libreria* che compaiono nei documenti indicavano sia la raccolta di volumi dell'intera comunità sia uno spazio in cui venivano conservati, che poteva essere un armadio o una cassa: i codici erano di diversa provenienza e al nucleo originario, costituitosi alla fondazione del convento e custodito dal *librarius*, si aggiungevano nel tempo i lasciti e le donazioni, non solo degli esponenti dell'ordine, ma anche di laici, che portavano a un continuo ampliamento dei patrimoni conventuali<sup>21</sup>, rafforzando la loro ragion d'essere dal momento che la sapienza che i frati avrebbero acquisito da quei volumi sarebbe rifluita sul mondo dei *seculares homines* attraverso la loro attività

---

<sup>17</sup> J. H. Morey, *Comestor, Biblical Paraphrase, and the medieval Popular Bible*, in «Speculum», vol. 68, n. 1, 1993, pp. 6-35, in particolare p. 6.

<sup>18</sup> Su queste pratiche, che portavano spesso a individuare come responsabile delle raccolte librarie non il bibliotecario ma il sacrestano, o il cantore e, in alcuni casi, il *lector* si veda D. Nebbiai, *Modelli bibliotecari pre-mendicanti*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 143-169: p. 155.

<sup>19</sup> Già nel 1220 i Domenicani prevedevano che ogni convento dell'ordine fosse dotato non solo di un priore, ovvero un superiore amministrativo, ma anche di un professore, il lettore: «*Conventos citra numerum duodenarium et sine licentia generalis capituli et sine priore et doctore non mittatur*»: H. M. Vicaire, *Les institutions des Prêcheurs (1220 et 1221-27)*, in P. Mandonnet, *Saint Dominique. L'idée, l'homme et l'oeuvre*, II, Paris 1937, pp. 273-292: p. 289.

<sup>20</sup> Petti Balbi 1978, pp. 35-36 e nota 76.

<sup>21</sup> G. Severino Polica, *Libro, lettura, lezione negli Studia degli Ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole* 1978, pp. 373-413: p. 383; Maranesi 2005, pp. 221-222.

didattica e di predicazione<sup>22</sup>. Un documento del 1282, in cui una vedova lascia 25 lire per fare scrivere un libro di omelie e leggende per la lettura al refettorio, attesta l'esistenza di questa pratica anche nella città ligure<sup>23</sup>.

La biblioteca si arricchiva anche grazie all'attività svolta dal *gerens curam*, un ufficiale che aveva il compito di procurare al convento codici provenienti dall'esterno, che a volte furono determinanti per il costituirsi di una scuola miniatoria locale<sup>24</sup> o per l'introduzione e quindi l'adozione di determinati modelli illustrativi come accade per il ms. Lyell 71 della Bodleian Library di Oxford, contenente il *De avibus* di Ugo de Fouilloy e qui ricondotto alla produzione genovese<sup>25</sup>: questi volumi potevano essere acquistati, anche a seguito della vendita di libri doppi o illeggibili<sup>26</sup>, ricevuti in cambio da conventi vicini, dati da copiare a scribi di professione, ovvero *scriptores* esterni che, considerati di minor dignità rispetto a studenti e *lectores*, e come tali tenuti separati dalla comunità<sup>27</sup>, potevano comunque alloggiare nel convento stesso, o trascritti dagli stessi frati. Quest'ultima attività, assimilata a una prestazione di carattere tecnico-professionale, e disancorata da ogni motivazione religiosa<sup>28</sup>, a differenza di quanto avveniva nella cultura francescana delle origini secondo posizioni mutate da quella benedettina, che poi si stempereranno nel corso del Duecento, ha trovato conferma negli studi documentari e di critica testuale di David D'Avray, che hanno fornito così prove a chi affermava che, dopo una prima fase in cui gli Ordini mendicanti si rivolsero agli stazionari per rifornire le loro biblioteche, i principali conventi finirono per allestire

---

<sup>22</sup> Così si legge in un testamento del 1368 in cui il trevigiano Oliviero Forzetta lasciava i suoi centotrentotto volumi agli Eremitani di Santa Margherita e ai minori di San Francesco: «[...] *ut inde dicti fratres possint vias intelligere rectas et mentes eorum ad celestia sublimare, ac etiam ad seculares nomine per ipsorum doctrinam procedatur effectus seu possit hostendi*», citato in G. Arnaldi, *Discorso Inaugurale*, in *Le scuole* 1978, pp. 11-32: p. 32.

<sup>23</sup> Kaeppli 1966, p. 21; Bataillon 2005, p. 127: Genova, Archivio di Stato, Notaio Simone Vattacio, cartulario n. 40, f. 104v.

<sup>24</sup> Se per la realtà genovese la formazione di una scuola miniatoria è stata ricondotta all'arrivo di maestri in fuga dal monastero cistercense di Morimondo, per altre città, come Roma, Assisi e Padova, fondamentali furono le pratiche di acquisto e le donazioni di volumi realizzati altrove, che, a seguito della loro acquisizione, vennero imitati o meglio rielaborati anche nei loro aspetti illustrativi dai centri locali: N. Giovè Marchioli, *Codici francescani a Roma nel Duecento. Le testimonianze, le assenze e i problemi*, in «Scripta», 7, 2014, pp. 127-138: pp. 131-132, 137.

<sup>25</sup> Si rimanda qui al capitolo VIII.

<sup>26</sup> Severino Polica 1978, pp. 383-384 che su questo tema cita gli interventi dei capitoli generali di Bologna (1245) e di Londra (1250), e dei capitoli provinciali di Tolosa (1258) e Limoges (1253).

<sup>27</sup> Humbertus de Romanis, *Opera de vita regulari*, a cura di J. J. Berthier, II, Casale Monferrato 1956, p. 267; Severino Polica 1978, pp. 397-398.

<sup>28</sup> Ivi, p. 397.



degli *scriptoria* interni in cui venivano riprodotti i testi necessari per la comunità<sup>29</sup>: se nella cronaca di Santa Caterina di Pisa alcuni frati sono definiti *scriptor uenustus et velox* o *scriptor pulcherrimus*<sup>30</sup>, e i conventi delle province venete mantenevano uno *scriptor*, ovvero un amanuense, con il compito di copiare i libri destinati alla biblioteca<sup>31</sup>, per la realtà ligure è Salimbene da Parma a ricordare l'attività di scriba svolta a Genova, intorno alla metà del Duecento, dal vescovo di Aleria, giunto in città come esule perché privato dall'imperatore della sua sede: «*bene sciebat legere, scribere, notare, cantare [...] scriba propria manu ut haberet victum suum*»<sup>32</sup>.

Quest'attenzione ai sistemi di produzione, in particolare di trascrizione, mirava comunque al perseguimento di due obiettivi<sup>33</sup>: la professionalizzazione dello *scriptor*, da distinguersi da coloro che fruivano del testo, fossero essi *lectores* o discenti; e l'eliminazione della figura del *lector* che scrive, che, sommando in sé il duplice ruolo di produttore e consumatore/ diffusore del libro poteva accostarsi alla parola in modo arbitrario e portare quindi a un'alterazione del testo stesso. Quello che emerge dalle costituzioni dell'ordine è così la possibilità di scrivere solo su autorizzazione del *magister studencium* e comunque all'interno di pratiche legate allo studio e all'apprendimento: «*maxime ad scribendum ea quae auduntur in lectionibus vel disputationibus vel sermonibus*»<sup>34</sup>.

I Domenicani elaborarono poi un'accurata normativa<sup>35</sup> relativa al controllo sulle nuove acquisizioni e sulla gestione dei volumi in soprannumero, ovvero all'arginamento del fenomeno della

---

<sup>29</sup> G. Fink-Errera, *La produzione dei libri di testo nelle Università medievali*, in *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, a cura di G. Cavallo, Bari 1983, pp. 133-165: pp. 137-138.

<sup>30</sup> K. W. Humphreys, *The Book Provisions of the Medieval friars 1215-1400*, Amsterdam 1964, p. 27; D. L. D'Avray, *Medieval Marriage Sermons. Mass Communication in a Culture without Print*, Oxford 2001, pp. 16-30.

<sup>31</sup> G. Barone, *La legislazione degli «Studia» dei Predicatori*, in *Le scuole* 1978, pp. 207-247: pp. 232-233.

<sup>32</sup> Salimbenis de Adam, *Cronica*, ed. by O. Holder-Egger, M.G.H., SS., XXXII, Hannover 1905-1913, pp. 316-317.

<sup>33</sup> Considerazioni simili si trovano in ambito francescano nelle riflessioni di Bonaventura sul rapporto di contiguità che lega il momento della composizione del testo alla sua produzione e quindi diffusione, nonché sulle difficoltà di ridurre i pericoli di contaminazione e quindi di alterazione testuale: A. Petrucci, *Introduzione* a L. Febvre, H.J. Martin, *La nascita del libro*, Bari 1977, I, pp. VII-XLVIII, in particolare pp. XLII-XLVIII; Id., *Introduzione*, in *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna*, Bari 1977, pp. VI-XLII; Severino Polica 1978, p. 394.

<sup>34</sup> Quello che Umberto di Romans condannava era anche la *curiositas* che poteva spingere a pratiche di trascrizione di testi curiosi ma non utili, perdendosi anche nella preziosità della scrittura: «[...] *Si autem vult frater sibi scribi aliquod opus curiosum, vel minus utile, vel scripturam nimis pretiosa vel curiosam fieri [...] non debet in illo opere procedere [...]*», Humbertus de Romanis, *Opera de vita regulari*, a cura di J. J. Berthier, II, Roma 1889, p. 267.

<sup>35</sup> Fondamentale Humphreys 1964; si veda anche Maranesi 2005, pp. 173-300. Nelle tre costituzioni che vennero redatte nel primo secolo e mezzo di storia domenicana la questione dei libri e del loro utilizzo viene affrontata nel capitolo 14 della II Distinzione.

*multiplicatio librorum*, nonché sul prestito dei volumi all'interno della comunità dove i libri erano dati *ad usum*, in custodia, a volte a titolo gratuito a volte dietro pagamento di pegni in denaro, ma comunque con l'obbligo di cura per tutto il tempo della consultazione, e di restituzione. Accanto alla concessione diretta di volumi appartenenti alla propria raccolta libraria, il convento poteva anche fornire i frati di una somma sufficiente per l'acquisto di manoscritti, *pro provisione*, che risultavano sempre di proprietà della fondazione<sup>36</sup>: questa consuetudine testimonia quindi la pratica dell'acquisto di codici non confezionati nello *scriptorium*, aprendo anche la strada alla possibilità che alcuni esemplari trascritti da *scriptores* di professione fossero poi illustrati all'interno del convento, dove spesso operavano in qualità di miniatori anche frati stranieri, ospiti temporanei delle varie fondazioni, legittimando così i più diversi rapporti tra testo e illustrazione e, quindi, rendendo necessarie attente valutazioni su ogni esemplare, che partano da una ridefinizione del significato di attribuzione che non sarà più da intendersi nei termini dell'individuazione di un centro unitario, più ideale che concreto, in cui venivano effettuati tutti i passaggi del confezionamento di un manoscritto<sup>37</sup>.

Ulteriori indicazioni relative alla produzione libraria le troviamo nell'ultimo passaggio del capitolo 14 della II Distinzione delle Costituzioni del 1260, che andò ad accogliere due temi già emersi rispettivamente nel capitolo di Milano del 1255 e in quello di Tolosa del 1258, ovvero l'obbligo di un diligente esame dei testi prima della loro pubblicazione e l'attenzione per una trascrizione corretta, che doveva avvenire sempre sulla base del primo esemplare<sup>38</sup>:

«*Apponant fratres curam quod libri de officio, qui de novo scribuntur, corrigantur diligenter ad exemplaria prima*»<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Severino Polica 1978, pp. 383-384, 388, 402.

<sup>37</sup> Per la documentata presenza all'interno degli *scriptoria*, tra XIII e XIV secolo, di frati stranieri, prevalentemente inglesi e francesi, che ricorrevano a repertori grafici e illustrativi lontani da quelli locali si veda Giovè Marchioli 2005, p. 391. È quindi possibile che figure come quelle del Maestro dei Graduali o del Maestro del Martirio di Santa Cecilia, attivi nella serie dei corali di San Domenico, siano stati miniatori forestieri, che introdussero in un palinsesto decorativo segnato dal linguaggio del Maestro del ms. Lat. 42 i modi della propria formazione.

<sup>38</sup> Il reperimento degli *exemplaria* spesso avveniva a Parigi, dove i frati più meritevoli e versati agli studi venivano inviati per perfezionare la loro preparazione teologica: ogni ordine stabilì quindi che ciascun frate fosse fornito di una somma di denaro sufficiente per l'acquisto di libri in città prima di far ritorno al proprio convento di origine, dove sarebbero stati impiegati per l'insegnamento, con la clausola che alla morte del frate i volumi sarebbero tornati alla fondazione o alla provincia di provenienza: Humphreys 1964, pp. 69-70; Barone 1978, p. 225 e nota 2; Pini 2005, p. 109.

<sup>39</sup> *Acta capitulorum generalium ordinis praedicatorum*, v. I: *Ab anno 1220 usque ad annum 1303* (Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica, III), Romae 1898, p. 92.

Queste prescrizioni comportavano una revisione delle opere ricopiate con l'inserimento di correzioni e/o integrazioni laddove necessario, segni che incontriamo in molti codici genovesi, soprattutto negli esemplari biblici che come tutti i testi sacri dovevano mantenere la loro correttezza e integrità, ovvero la piena conformità alla parola di Dio, ovvero all'*exemplar*, e che visivamente si traducono in richiami interlineari a cui corrispondono singoli lemmi o frammenti di periodo lungo i margini.

Ma che cosa ci dicono le Costituzioni e i Capitoli dell'Ordine sul contenuto del patrimonio librario del convento?

La sola certezza è la presenza di diverse copie dei tre libri teologici, la *Bibbia*, le *Sentenze* di Pietro Lombardo e, molto probabilmente, l'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore, che corrispondevano ai tre insegnamenti «in *biblia, hystoris et sententiis*», e di cui ogni studente mandato «ad studium» doveva essere munito secondo quanto già stabilito da Umberto di Romans nella *De vita regolare*<sup>40</sup>. Gli Statuti non forniscono un elenco di quelli che dovevano essere gli esemplari da annoverare nelle raccolte conventuali ma i cataloghi di fine Duecento relativi alle biblioteche domenicane di Lucca, e Dijon, seguiti da quello di Bologna, ci permettono di individuare i volumi ricorrenti: *Bibbie*, sermonari, opere morali, testi di sant'Agostino, san Tommaso d'Aquino, Ugo da san Vittore e san Bernardo, e trattati filosofici, soprattutto aristotelici, con i loro commenti<sup>41</sup>. Anche i documenti, spesso lasciati testamentari, che attestano il possesso personale di libri da parte di un maestro per lo svolgimento della sua attività, ci restituiscono una molteplicità di opere per lo più appartenenti alla teologia, alla filosofia, e al diritto canonico e civile, anche in conventi che non erano, come nel caso di Digione, sedi di *studia*<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Humphreys 1964, p. 23; Barone 1978, p. 213 e nota 3; Maranesi 2005, p. 203.

<sup>41</sup> Humphreys 1964, pp. 90-98; Bataillon 2005, pp. 123-128 con bibliografia di riferimento. Umberto di Romans elencò i testi che i frati consultavano più frequentemente e che pertanto costituivano la libreria comune del convento, e, come tale, un fondo inalienabile: «[...] *Biblia glosata in toto vel in parte, Biblia sine glosis, Summae de vasis, Concordantiae, Interpretationes, Decreta, Decretales, Decisiones morales, Sermoniis varii de festis, de dominicis per totum annum, Historiae, Sententiae, Chronica, Passione set Legendae sanctorum, Historia ecclesiastica* [...]», Humbertus de Romanis, *Opera* 1889, p. 265. Sulla struttura degli inventari si rimanda a D. Frioli, *Gli inventari delle biblioteche degli Ordini mendicanti*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 303-373, in particolare p. 309 e nota 20 per la questione della pressoché totale assenza di inventari duecenteschi e per ulteriore bibliografia di riferimento, e p. 317 per l'osservazione che l'esistenza di inventari del XIII secolo, andati però perduti, risulta da alcune espressioni terminologiche presenti in voci inventariali trecentesche.

<sup>42</sup> L'inventario venne redatto nel 1307: A. Dondaine, *La bibliothèque du convent des Dominicains de Dijon au début du quatorzième siècle (1307)*, in «Archivium fratrum Praedicatorum», 7, 1937, pp. 112-133, in particolare pp. 126-133.

A Genova l'unico inventario duecentesco, redatto nel 1253, riguarda la biblioteca della collegiata di Santa Maria di Castello, dove troviamo, oltre ai testi legati alle esigenze di culto, opere piuttosto rare in ambito locale, ovvero il *Summum bonum*, da identificarsi o con il libro I del *De finibus bonorum et malorum* di Cicerone o con il libro I delle *Sentenze* di Isidoro di Siviglia, titolato *De summo bono*, e un esemplare dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno<sup>43</sup>. Non esistono invece fonti archivistiche che ci permettano di ricostruire la storia libraria di San Domenico: le attività di studio, insegnamento e predicazione che vi si svolgevano rendono però anche qui necessaria la presenza di una biblioteca conventuale, e di uno *scriptorium* interno, organizzato per rispondere alle esigenze della comunità e aperto forse anche a quelle del singolo, da intendersi come pratica di prestito e di cessione in comodato d'uso piuttosto che di vendita<sup>44</sup>. I manoscritti ricondotti alla produzione genovese di età gotica, in particolare al centro scrittorio domenicano, tradiscono così testi che facevano anche parte della *communis libraria*<sup>45</sup> di altre fondazioni di Predicatori<sup>46</sup>, ovvero volumi necessari al culto e alla formazione dei frati – *Bibbie*, le *Sentenze* di Pietro Lombardo, il *Decreto* e le *Decretales*, trattati aristotelici, come il *De anima*, il *De celo*, e il *De Plantis*, e pseudo aristotelici, i sermoni di Guillelmus Peraldus, il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, scritti agostiniani, martirologi e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine<sup>47</sup>.

La varietà dei testi riflette puntualmente lo straordinario sviluppo culturale del XIII secolo, che comportò profondi rinnovamenti nella teologia, «che desidera[va] tutta la sapienza umana»<sup>48</sup>, nella mistica, nella filosofia, nel diritto, nelle scienze e nella riflessione ecclesiastico-politica: le biblioteche dei Predicatori, così come quelle dei Minoriti, aperte alle posizioni più radicali<sup>49</sup>, non

---

<sup>43</sup> Petti Balbi 1978, pp. 38-39, 45, nn. 32 e 52.

<sup>44</sup> Sebbene successivo al periodo qui preso in esame ricordiamo come in un documento redatto nel 1365 il fisico Manuele *de Lagneto* ottiene in comodato cinque volumi «*qui erant incatenata in armario librorum dicti conventi*»: si tratta dei *Problemi* di Aristotele con il commento di Pietro d'Abano, e altri commenti di Pietro al *Liber de animalibus*, *de plantis*, *de mineralibus*, *de anima*, *de sensu*, testi che venivano usati nello *studium naturalium*. A.S.G., notaio Antonio de Podenzolo, cart. 354/I, cc. 103-104, 10 febbraio 1365, citato in Petti Balbi 1979, pp. 38-39.

<sup>45</sup> *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum* (MOPH), IV, Roma 1899, p. 323.

<sup>46</sup> Per il convento bolognese si rimanda a V. Alce, A. D'Amato, *La biblioteca di San Domenico a Bologna*, Firenze 1961.

<sup>47</sup> Bataillon 2005, pp. 123-128 con bibliografia di riferimento.

<sup>48</sup> La citazione, tratta dal *Compendium studii philosophiae* di Ruggero Bacone, è ripresa da Vian 2005, p. 38 e nota 25.

<sup>49</sup> Menestò 2005, p. 24. Ricordiamo come Ruggero Bacone in un celebre brano dell'*Opus minus*, inviato a Clemente IV tra il 1266 e il 1268, criticò la teologia del suo tempo perché chi la esercitava era ignorante di discipline come le grammatiche straniere, la matematica, la prospettiva, l'alchimia, la scienza morale e sperimentale, la filosofia naturale e gran parte della metafisica, spesso per mancanza di traduzioni e commenti a quei testi: R. Lemay, *Roger Bacon's*

solo accolsero i segni di questa rinascita intellettuale, ma vi contribuirono, diffondendola attraverso le reti di rapporti tra le varie fondazioni e grazie alla mobilità dei frati e con loro di esemplari testuali, che costituivano i *ferramenta* del loro mestiere<sup>50</sup>. Così il patrimonio intellettuale della città ligure, che, nei secoli del basso medioevo, fino alla metà del Trecento, accolse la fioritura della scienza cartografica, di una prassi notarile, della tecnica commerciale, dell'arte della navigazione, delle cronache comunali, della poesia, anche di impegno civile, della scienza canonistica di Jacopo d'Albenga, del *Catholicon* di Giovanni Balbi, della produzione di Jacopo da Varagine, dell'*ars medica* di Simone da Genova, e della cultura astronomica di Andalò di Negro, manifesta nella sua formazione assai composita il peso della tradizionale cultura scolastica-domenicana, che operò anche per il tramite dei libri<sup>51</sup>.

La natura miscellanea di alcuni manoscritti, come compendi teologici e filosofici, che si ritrova in esemplari genovesi come il già citato ms. Lyell 71 della Bodleian Library di Oxford e il ms. 20 dell'Eisenbibliothek di Schlatt<sup>52</sup>, rientrava comunque in una pratica variamente documentata e funzionale a raccogliere in un unico volume testi ritenuti significativi a fronte di specifiche richieste ed esigenze: tra i casi più noti quello di Richard de Fournival, cancelliere della cattedrale di Amiens, la cui biblioteca, descritta nella sua *Biblionomia* e organizzata in tre sezioni dedicate alla teologia, alle scienze lucrative e alla filosofia, accoglieva diversi manoscritti composti di libelli di autori diversi sullo stesso tema, opere prodotte tra il 1235 e il 1240 su sua specifica commissione<sup>53</sup>; o ancora quello di Egidio Romano, arcivescovo di Bourges e maestro alla facoltà di teologia di Parigi dal 1285 al 1292, i cui manoscritti, lasciati in eredità al convento degli Agostiniani e in parte individuati nelle raccolte della Bibliothèque Mazarine e della Bibliothèque de l'Arsenal per via di

---

*Attitude toward the Latin Translations and Translator of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Roger Bacon and the Sciences. Commemorative Essays*, ed. by J. Hackett, Leiden-New York-Köln 1997, pp. 25-47: pp. 26-37.

<sup>50</sup> L'espressione *ferramenta* in relazione ai libri si trova nel testo del Capitolo provinciale di Marsiglia del 1248: si rimanda a P. Amargier, *Francia meridionale*, in *Le scuole* 1978, pp. 35-48: p. 46 dove leggiamo «*les hommes du métier intellectuel que sont les lecteurs transportaient avec eux, au cours de leurs incessantes pérégrinations – car nous avons affaire avec eux à un personnel essentiellement mobile – leurs instruments de travail, le livres*».

<sup>51</sup> Airaldi 1976, p. 79.

<sup>52</sup> L'analisi di questi codici è qui affrontata nel capitolo VIII.

<sup>53</sup> R. H. Rouse, *Manuscripts belonging to Richard de Fournival*, in «*Revue d'histoire des textes*», III, 1973, pp. 253-269; e sulle modalità di confezionamento delle sillogi librerie P. Stirnemann, *Les bibliothèques princières et privées au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, in *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques médiévales. Du VI<sup>e</sup> siècle à 1530*, sous la dir. D'A. Vernet, Paris 1989, pp. 173-191: pp. 181, 184.

notazioni di sua mano, mostrano spesso caratteri codicologici che rivelano una diretta commissione da parte di Egidio, che poté controllare da vicino e dirigere la loro confezione da parte del copista<sup>54</sup>. Non mancavano ovviamente difficoltà nel reperimento di alcune opere, come i trattati filosofici di Aristotele e di Avicenna, che, come scrisse Bacone nel XV capitolo dell'*Opus tertium* (1267-1268), «*non possunt haberi nisi cum magni expensis; tum quia principales libri non sunt translati in Latinum, tum quia aliorum non reperitur exemplar in studiis solemnibus, nec alibi [...]*»<sup>55</sup>. Alla luce di questa considerazione risalterà ancor meglio il valore di una silloge filosofica come quella tradita dal ms. 20 di Schlatt: nel codice è presente anche il *Secretum secretorum*<sup>56</sup>, uno dei testi di riferimento del percorso baconiano che in questa lettera che Aristotele avrebbe scritto ad Alessandro Magno, una sorta di *speculum principis* contenente non solo informazioni utili al governo, ma anche indicazioni sulla salute, sulle scienze occulte, sulla fisiognomica, trovò lo stimolo per ricercare e accedere a nuovi interessi culturali<sup>57</sup>. Questo trattato, dopo una prima versione parziale in latino di Giovanni di Siviglia del 1130, venne integralmente tradotto dall'arabo da Filippo da Tripoli circa un secolo dopo, iniziando a circolare nelle corti imperiale e papale, e quindi a Parigi intorno alla metà degli anni Quaranta: non è improbabile che gli stretti legami tra alcuni esponenti delle più importanti famiglie genovesi, in particolare i Fieschi<sup>58</sup>, e la corte papale

<sup>54</sup> R. Wielockx, *Une collection d'autographes de Gilles de Rome*, in *Gli autografi medievali. Problemi paleografici e filologici*, a cura di P. Chiesa, L. Pinelli, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini (Erice, 25 settembre – 2 ottobre 1990), Spoleto 1994, pp. 207-253; Pini 2005, p. 88.

<sup>55</sup> P. Vian, *Le letture dei maestri francescani*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 31-78: p. 39 e nota 28.

<sup>56</sup> S. J. Williams, *The Early Circulation of the Pseudo-Aristotelian Secret of Secrets in the West: The Papal and Imperial Courts*, in «*Micrologus*», II, 1994, pp. 127-144.

<sup>57</sup> Costante è la presenza di Aristotele nelle raccolte librerie francescane, anche personali come quella di Matteo d'Acquasparta, che è stata definita come una proiezione in dimensione privata di una grande biblioteca dell'Ordine: E Menestò, *La Biblioteca di Matteo d'Acquasparta*, in *Matteo d'Acquasparta francescano, filosofo e politico*, Atti del XXIX Convegno storico internazionale (Todi, 11-14 ottobre 1992), Spoleto 1993, pp. 257-289: p. 269. I testi del filosofo sono poi quelli più citati negli scritti dei teologi minoriti come quelli di Bonaventura, dello stesso Matteo e di Pietro di Giovanni Olivi pur con diversità di letture e di interpretazione: Vian 2005, pp. 59, 64

<sup>58</sup> A tal proposito i volumi di argomento medico presenti nell'inventario del patrimonio librario di Luca Fieschi sono stati interpretati come il riflesso di due diversi filoni: da un lato quello familiare legato al mecenatismo culturale di Innocenzo IV e quindi di Ottobono Fieschi, che, ancor prima della sua elezione al soglio pontificio, raccolse intorno a sé matematici, astronomi e medici come Campano da Novara, Simone da Genova, Pietro Ispano e Witelo, e dall'altro quello della corte papale di Bonifacio VIII, dedicatario di diverse opere trattatistiche del *medicus* ligure Galvano da Levanto e committente del *De regime sanitatis* e probabilmente del *Contra calculum* ad Arnaldo da Villanova: si rimanda a G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Milano 2011, in particolare per l'*Inventarium librorum* al contributo *Inventarium cardinalis: i beni preziosi di Luca Fieschi*, pp. 25-80:

abbiano fornito l'occasione per il reperimento di questi e altri testi di filosofia, e teologia, ma anche di medicina, chirurgia e ottica<sup>59</sup>.

L'aspetto della realtà genovese che si pone come eccentrico rispetto alla ricostruzione che è stata fatta delle letture dei maestri domenicani è proprio l'interesse rivolto all'*ars medica*<sup>60</sup> come dimostrano alcuni volumi i cui apparati illustrativi e decorativi rivelano una piena adesione al linguaggio dello *scriptorium* di San Domenico – mi riferisco in particolare ai mss. F. V. 2 e F. VII. 7 conservati nella Biblioteca Universitaria di Genova, contenenti rispettivamente il *Liber divisionum* e il *Liber qui dicitur Almansor* di Ar - Razi<sup>61</sup>: questi esemplari possono essere interpretati o come il riflesso della committenza di un esponente dell'ordine, una figura eccellente che poteva grazie alla sua disponibilità economica procurarsi testi che rispecchiassero i suoi interessi<sup>62</sup>, o come la testimonianza di un lavoro di trascrizione e copiatura, o forse solo di

---

pp. 35-39. Si veda inoltre A. Paravicini Bagliani, *Scienze della natura e cura del corpo ai tempi di Bonifacio VIII*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300: il primo Giubileo*, a cura di M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000, pp. 61-64.

<sup>59</sup> A. Paravicini Bagliani, *Medicina e scienze della natura alla corte dei papi nel Duecento*, Spoleto 1991 (Biblioteca del Medioevo latino, 4). Per i manoscritti di argomento medico rimando al capitolo VI; è necessario però qui precisare che tentare di comprendere come certi testi siano giunti a Genova non può non portare a guardare anche alla vicina Provenza, dove studenti provenienti dalla città ligure si recarono per frequentare la facoltà di medicina di Montpellier: fatta eccezione per quella che poté essere la circolazione libraria nello *studium* universitario e per raccolte d'eccezione come quella di Arnaldo di Villanova, di cui è stata anche ipotizzata una dislocazione tra Valencia, Barcellona, Avignone e Montpellier, gli studi sulle biblioteche del Midi de la France hanno in realtà restituito sillogi piuttosto modeste, sia per dimensioni che per contenuti, ancora legati «a un'impostazione tradizionale e mediterranea del repertorio testuale, poco aperta, nell'ambito più propriamente ecclesiastico, alle scienze del quadrivio e decisamente impermeabile alle proposte baconiane di apertura a nuovi testi e a nuove discipline», Vian 2005, p. 73 con bibliografia di riferimento.

<sup>60</sup> Lo studio dei *libri physici*, da identificarsi con probabilità con quelli medici già proibiti nel *Decretum Gratiani*, venne vietato dai due Capitoli generali dell'Ordine dei Minoriti tenuti a Parigi rispettivamente nel 1243 e nel 1246, e in alcuni atti capitolari dei Predicatori: A. Maierù, *Tecniche di insegnamento*, in *Le scuole* 1978, pp. 307-352: pp. 312-313; L. Pellegrini, *Libri e biblioteche nella vita economica dei mendicanti*, in *L'economia dei conventi dei frati minori e predicatori fino alla metà del Trecento*, Atti del XXXI Convegno Internazionale (Assisi, 9-11 ottobre 2003), Spoleto 2004: pp. 187-214: pp. 104-106; Bassetti 2005, in particolare p. 434 e nota 39 con bibliografia precedente.

<sup>61</sup> F. Volpera, *Medicina e miniatura. Codici genovesi di età gotica*, in «Studi di Storia dell'arte», 17, 2006, pp. 9-22 con bibliografia di riferimento.

<sup>62</sup> Da alcuni esempi che sono stati studiati si è infatti evinta una sostanziale corrispondenza tra i testi presenti nelle raccolte conventuali comuni e quelli che andavano a comporre queste sillogi personali e private – *Bibbie*, sentenze, opere di Padri antichi e moderni, scritti agiografici, testi di diritto canonico e civile, raccolte di sermoni: Frioli 2005, pp. 354-355. In riferimento alla realtà genovese la formazione locale del cardinale Luca Fieschi, compiutasi tra gli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta del XIII secolo, in un contesto quindi animato dall'attività scritturale del convento

illustrazione, di volumi destinati a quegli esponenti della società laica, che, per potersi formare alla professione di fisico o speciale, e inserirsi così nella nobiltà di toga, in assenza di un'università locale compirono la loro formazione medica nei centri di Bologna o Montpellier dove facile era il reperimento dei testi previsti nei programmi di studio – quest'ultima ipotesi verrebbe però a infrangere i forti divieti riguardanti l'esercizio della scrittura per fini non scolastici e per scopo di lucro, un'attività estranea agli obblighi e ai doveri dei frati e considerata nociva al pari di ogni altra distrazione<sup>63</sup>.

### II.3. *Il libro domenicano (e quello francescano): prove d'identità*

A questo punto, facendo nostro l'interrogativo di Nicoletta Giovè Marchioli sull'identità del libro francescano<sup>64</sup>, non possiamo non domandarci se esista la tipologia del manoscritto domenicano<sup>65</sup> o, meglio, quali siano le costanti riscontrabili nei codici ricondotti allo *scriptorium* genovese nei termini di *mise en texte* e di *mise en page*.

Prima di tentare di rispondere a questa domanda bisogna ricordare come le puntuali interconnessioni grafico-codicologico-testuali nei testi destinati al culto - in particolare *Bibbie* e *Corali* - impedivano di apportare profonde modifiche nel loro assetto formale, mentre altre opere potevano accogliere più facilmente la visione del *liber* propria del contesto di produzione: difficile individuare quindi un modello unitario da definirsi domenicano, se non con il rischio che finisca per essere una ricostruzione critica *a posteriori*, astratta da quanto è giunto fino a noi, piuttosto che una realtà effettiva della produzione duecentesca<sup>66</sup> perché le diverse combinazioni tra scrittura e decorazione dipendevano soprattutto dalla minore o maggiore sistematizzazione di un determinato

---

di San Domenico e dalla scuola miniatoria del Maestro del ms. Lat. 42 e della sua bottega, e la carriera cardinalizia presso la corte papale, spingono a ipotizzare il volgersi di commissioni personali prima allo *scriptorium* locale, il che spiegherebbe la presenza tra i libri dell'*Inventario* di un testo come il *Catholicon* che Giovanni Balbi, frate e maestro dello *studium* dei Predicatori, terminò nel 1286, e successivamente al mercato librario romano e avignonese, e forse bolognese, in linea con le preferenze estetiche oltre che tematiche della corte papale del Caetani (Ameri 2011).

<sup>63</sup> Severino Polica 1978, p. 397.

<sup>64</sup> Giovè Marchioli 1999, pp. 51-57; Ead., *Il codice francescano. L'invenzione di un'identità*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 377-418.

<sup>65</sup> Un manoscritto può avere la qualifica di domenicano per uno o più motivi: se lo possiamo attribuire alla mano di un domenicano; se contiene l'opera di un autore domenicano; o se fu destinato a un insediamento domenicano.

<sup>66</sup> L. Pellegrini, *I manoscritti dei Predicatori. I Domenicani dell'Italia mediana e i codici della loro predicazione (secc. XIII-XV)*, Roma 1999, pp. 226-227.



genere e solo in casi specifici dall'influenza della committenza, come dimostrano alcuni volumi riconducibili all'ambiente minorita ligure.

Questo ci porta a riflettere su quello che è stato finora un mancato riconoscimento del ruolo dei Francescani nelle ipotesi di ricostruzione della produzione libraria genovese<sup>67</sup>, nonostante una scuola conventuale pubblica fosse già attiva in San Francesco a partire dal 1228, così come documentato da Salimbene de Adam nella sua *Cronica*<sup>68</sup>, e alcuni dei manoscritti ricondotti alla scuola miniatoria locale rivelino per destinazione, committenza e contenuti il loro legame con l'ordine dei minoriti, che ormai a queste date, grazie alla svolta impressa da san Bonaventura nell'*Epistula de tribus quaestionibus* del 1254<sup>69</sup>, aveva superato sia l'originaria assenza di disciplina alla studio, alla lettura e alla scrittura<sup>70</sup>, sia il rapporto conflittuale sui libri giocato tra la salvaguardia della povertà personale e la necessità di raggiungere un'adeguata formazione intellettuale. Mi riferisco all'*Antifonario* ora nell'Archivio Vescovile di Savona<sup>71</sup>, al ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, fortemente segnato nelle scelte testuali e iconografiche dalla spiritualità francescana, e ricondotto da Amy Neff alla committenza di Manuele Fieschi, giurista, prelato e notaio della corte papale ad Avignone, che sarebbe anche da identificare con lo scriba il cui nome compare nel *colophon*<sup>72</sup>, al ms. 1455 della BM di Aix-en-Provence, silloge di trattati bonaventuriani e agostiniani<sup>73</sup>, e ad almeno uno degli esemplari biblici, il ms. Douce 113

---

<sup>67</sup> Le difficoltà di ricostruire il ruolo dell'ordine minorita nella produzione libraria duecentesca sono ben espresse nel contributo di Giovè Marchioli 2014, che affronta la questione per l'ambiente romano con uno sguardo anche ai centri di Assisi e Padova.

<sup>68</sup> Salimbene de Adam, *Cronica*, a cura di G. Scalia, I, Bari 1966, pp. 431-432, 460, dove apprendiamo come il vescovo benedettino di Aleria, esule a Genova, andasse a sentire le lezioni di fra Stefano Inglese *in scholis docentem*.

<sup>69</sup> Bonaventura riprese il nucleo del messaggio di san Francesco, argomentando che i libri liturgici e teologici erano necessari e il loro possesso giustificato dall'attività di predicazione: su questo tema si veda C. Paolazzi, *I frati minori e i libri: per l'esegesi di ad implendum eorum officium (RnBu III, 7) e nescientes litteras (Rnbu II, 9; Rebu X, 7)*, in «Archivium Franciscanum Historicum», XCVII, 2004, pp. 14-59; e sulla conseguente nascita e sviluppo degli *Studia* e delle loro biblioteche Abate 1950.

<sup>70</sup> A. Bartoli Langelì, *I libri dei frati. La cultura scritta dell'Ordine dei Minori*, in *Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino 1997, pp. 283-305, in particolare p. 295.

<sup>71</sup> A. De Floriani, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011, pp. 79-95: p. 89, dove si precisa come il contenuto liturgico indichi sia la destinazione a una comunità francescana, sia una datazione posteriore al 1272.

<sup>72</sup> A. Neff, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes variae*, Toronto 2019.

<sup>73</sup> L'accostamento di testi agostiniani e trattati di Bonaventura in una silloge minorita non fa che riflettere il ruolo centrale di Agostino, *doctor praecipuus*, nell'elaborazione teologica del pensiero francescano della seconda metà del Duecento e quindi la presenza della sua parola non solo negli scritti bonaventuriani ma anche in quelli di un suo allievo indiretto come Matteo d'Acquasparta, databili tra l'inizio del suo baccellierato biblico a Parigi nel 1268 e l'elezione a

della Bodleian Library di Oxford, che a f. 2r ci restituisce la figura di san Gerolamo nelle vesti di un francescano, alludendo a un probabile ambito di destinazione.

In quest'ultimo caso, così come per il libro da coro ora a Savona, le forti corrispondenze stilistiche e decorative con le *Bibbie* ricondotte al Maestro del ms. Lat. 42 e con gli *Antifonari* e i *Graduali* destinati a San Domenico non possono che condurre all'ipotesi di una loro produzione all'interno dello *scriptorium* dei Predicatori, impegnato quindi a fornire i conventi minoriti dei testi destinati allo svolgimento dell'ufficio, suggerendo implicitamente l'assenza di una produzione libraria e di una scuola miniatoria interna all'ambiente francescano, almeno di realtà capaci di fare fronte alla realizzazione di codici impegnativi da un punto di vista tecnico e illustrativo, e legati a precisi assetti codicologici. Diverso il discorso per i manoscritti di Firenze e di Aix-en-Provence, la cui natura di opere miscellanee, libere da modelli di riferimento, va ricollegata a una committenza specifica, mossa da interessi devozionali e teologici, che condusse nel primo caso alla *collectio* di testi pensati per comporre un percorso personale di ascesa spirituale *ad imitatio Christi*, e nel secondo alla raccolta di trattati che avrebbero potuto arricchire tanto una biblioteca conventuale quanto una silloge libraria privata. Uno sguardo alla *mise en page*, alla *mise en texte* e alla decorazione di questi quattro codici ci pone così di fronte, da un lato ad alcune costanti, che riguardano le iniziali decorate a pennello e le iniziali filigranate, unici segni di una comune provenienza, e dall'altro a significative variazioni nello spazio dato all'illustrazione e ai linguaggi che vi si riflettono: se nell'*Antifonario* e nella *Bibbia* le miniature sono limitate alle iniziali, ovvero alla visualizzazione delle ripartizioni liturgiche e testuali, e mostrano un'assoluta omogeneità nella grafia e nello stile, legato ai modi del Maestro del ms. Lat. 42, nei volumi di Aix-en-Provence e di Firenze le immagini comprendono anche tabelle intercolonnari, fregi marginali e disegni che guadagnano l'autonomia della piena pagina, tracciando un percorso complementare a quello

---

ministro generale dell'Ordine nel 1287, o ancora di Pietro di Giovanni Olivi, formatosi a Parigi tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta: L. Mauro, *Matteo e Bonaventura*, in *Matteo d'Acquasparta francescano, filosofo e politico*, Atti del XXIX Convegno storico internazionale (Todi, 11-14 ottobre 1992), Spoleto 1993, pp. 173-196, in particolare p. 196; Vian 2005, p. 63. L'influenza di sant'Agostino ha percorso tutto il Medioevo ma fu soltanto a partire dai primi decenni del Trecento che le sue opere vennero possedute e lette dagli intellettuali di formazione universitaria: su questo tema si vedano D. Trapp, *Augustinian Theology of the 14th Century*, in *Augustiniana septimo exacto saeculo a Magna Unione MCCLVI-MCMLVI*, ed. by F. Roth, N. Teeuwen, New York 1956, pp. 146-274; E. L. Saak, *Augustine in the Later Middle Ages*, in *The Reception of the Church Fathers in the West. From the Carolingians to the Maurists*, ed. by I. Backus, 2 voll., Leiden-New York-Köln 1997, II, pp. 367-404: pp. 379-384; Id., *Scholasticism, Late*, in *Augustine through the Ages. An Encyclopedia*, ed. by A. D. Fitzgerald, Cambridge 1999, pp. 754-759; G. Pini, *Le letture dei Maestri dei Frati Agostiniani*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 81-113: p. 84. Per ulteriori osservazioni su questo tema si rimanda al capitolo IV sui testi devozionali dove è affrontato lo studio del codice di Aix-en-Provence.

testuale. Le due sillogi sono poi caratterizzate da un'estrema varietà nelle tecniche decorative impiegate, che vanno dalla miniatura ai disegni acquarellati, negli stili adottati, che comprendono suggestioni gotico francesi, bolognesi e bizantine, suggerendo quindi la collaborazione di personalità di diversa formazione, per altro già evidenziata nella serie dei Corali per San Domenico, e, nel caso del codice ora ad Aix-en-Provence, nella grafia che rivela, al pari dell'impaginazione, gli stacchi tra i vari trattati, trascritti quindi da diversi scribi, che potevano essere *clerici* o copisti a cui la regola consentiva di rivolgersi per la produzione libraria<sup>74</sup>.

Se il manoscritto domenicano così come quello francescano si inserisce quindi nello spettro di possibilità, segnate da una specifica caratterizzazione più o meno vincolante, della produzione libraria tardo medievale, ovvero la Bibbia parigina, il libro liturgico d'apparato, e il libro universitario, guardando agli esemplari genovesi è evidente come i diversi tipi di predicazione dei due ordini, dotta quella domenicana e quindi legata a un preciso fondamento esegetico e a un sistematico riferimento al libro come autorità<sup>75</sup>, morale quella francescana, animata dall'esemplarità del comportamento e dalla parola che esortava, ebbero un peso nella diversificazione dei palinsesti decorativi e quindi nelle scelte tematiche e linguistiche adottate. Nel contesto degli Ordini Mendicanti in cui ci muoviamo l'immagine deve sempre essere colta come il segno del legame tra testo, pubblico e ideologia, ovvero un elemento essenziale del manoscritto in quanto momento di sintesi tra illustrazione, funzione, e destinazione, uno strumento espressivo, educativo, formativo,

---

<sup>74</sup> Dal momento che la *Regola* inseriva la produzione libraria nella rubrica «*de occupazione fratrum*», il progressivo ridimensionamento del lavoro manuale da precetto a consiglio all'interno dell'Ordine ebbe delle ripercussioni anche su questo ambito, giustificando la prassi di commissionare libri ai copisti piuttosto che trascriverli direttamente: Severino Polica 1978, in particolare pp. 400-404; E. Menestò, *Francesco, i Minori e i libri*, in *Libri, Biblioteche* 2005, pp. 5-27, in particolare p. 22. Sul ms. 1455 della BM di Aix-en-Provence ritorneremo nel capitolo IV dedicato ai testi devozionali: vogliamo solo qui sottolineare come l'eterogeneità codicologica di questo manoscritto possa essere il riflesso della sua natura miscellanea e quindi di sistemi di trascrizione e copiatura per singole unità codicologiche; e non sarà forse un caso se il disegno del *Lignum vitae* presente nel suo palinsesto decorativo trovi interessanti corrispondenze con quello del ms. 280 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, volume anch'esso miscelaneo e segnato da profonde incoerenze formali: Giovè Marchioli 2005, p. 409; *Catalogo dei manoscritti in scrittura latina datati o databili per indicazione di anno, di luogo o di copista, III. Perugia: Biblioteca comunale Augusta – Archivio Storico di S. Pietro – Biblioteca Dominicini, Testo*, a cura di M. G. Bistoni Grilli Cicilioni, Padova 1994, pp. 38-39.

<sup>75</sup> Rilevante per questi stessi aspetti l'impiego di determinati testi nella *lectio*, *lego librum*, *lego librum illi*, *lego librum ab illo* (Ugo da San Vittore, *Trimodo lectionis genus*), che si muoveva tra una fruizione visiva e critica, quella del docente, e una fruizione prevalentemente auditiva e passiva, quella del discente: Severino Polica 1978, p. 378.

usato in modo consapevole o meno, ispirato, indirizzato, controllato dalla committenza, che mescola o sovrappone funzione didattica e funzione decorativa dell'apparato iconografico<sup>76</sup>.

Al di là dell'assenza di dati documentari che attestino l'effettiva presenza di uno *scriptorium* e l'attività dei frati in qualità di *scriptores*, l'esistenza di un centro miniatorio, coordinato, nell'ultimo quarto del Duecento, dalla personalità di un Maestro, può essere ipotizzata sulla base di comuni scelte decorative e illustrative, che sono state individuate partendo dai *Corali* realizzati per San Domenico, libri quindi *domenicani* per destinazione; anche la presenza di esponenti dell'ordine tra le figure che animano gli apparati decorativi manifestano il legame tra i Predicatori e alcuni volumi: è il caso del *Graduale A*, che accoglie un corista a margine (f. 167r), e della *Bibbia* ms. 424 della BM di Lione, che mostra un gruppo di monaci intenti al canto nell'iniziale istoriata del *Salmo* XCVI (f. 237v). Queste figure, da distinguersi dalle rappresentazioni di san Domenico e di episodi della sua vita, non trovano giustificazione nel testo, ma vengono a segnare un ambito d'uso, rendendo quindi i frati non solo spettatori ma protagonisti, attori del gesto liturgico: tali immagini svolgono quindi una funzione didascalica che realizza «un sistema di comunicazione non più o non solo verbale, ma precipuamente iconica, che riflette e anzi amplifica l'apoteosi dell'ordine, dei suoi santi, dei suoi maestri, ma esalta anche i suoi appartenenti più semplici»<sup>77</sup>.

Questi libri, pur nella varietà dei testi che traddono, e che vanno dalla *Bibbia* al Guiron le Courtois, dai compendi teologici e filosofici a trattati medici, sono comunque libri scolastici, segnati dalla funzionalità che implica che la *legibilitas* e l'*emendatio* si impongano sulla *pretiositas* e sulla *pulchritudo*. Questa concezione del codice si pone in linea con quanto espresso da Humbert de Romans nel capitolo *De officio gerentis curam scriptorum*: che i testi «sint de legibili littera et durabili, quam formata multum vel pretiosa, et maxime circa conventus libros vel scripta»<sup>78</sup>. La correttezza filologica e la leggibilità erano quindi requisiti essenziali così come la sobrietà: la *nimia pretiositas*, in base al precetto geronimiano, la *falsitas* e la *illegibilitas* ricadevano tra i *reprehensibilia librorum*, e la volontà di confezionare un testo troppo prezioso rendeva necessaria

---

<sup>76</sup> Vasta è la letteratura sull'argomento, che individua un nodo di straordinaria importanza e molto diversificato: fondamentali per le riflessioni proposte i contributi di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La miniatura e l'Ordine francescano nel secolo XIII*, *La miniatura nei libri francescani*, e infine *La miniatura francescana dalle origini alla morte di san Bonaventura*, in *Francesco d'Assisi* 1982, pp. 295-297, 323-327, 331-332. Si rimanda inoltre a S. Maddalo, *Immagini del libro, immagini nel libro*, in *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di G. Avarucci, G. Borri, Atti del Convegno di studio (Fermo, 17-19 settembre 1997), Spoleto 1999, pp. 165-182.

<sup>77</sup> Giovè Marchioli 2005, p. 415.

<sup>78</sup> Humbertus de Romanis, *Opera* 1956, p. 267.

l'approvazione del *magister studentium*<sup>79</sup>. L'esistenza di una visione non solo strumentale ma anche sacrale del libro, che era investito di complessi valori simbolici che lo presentavano nelle sue varie parti come nutrimento dell'anima e «*arma nostrae militiae*», di cui i frati potevano avvalersi nella predicazione, nella confessione e nella lotta contro l'eresia, finivano per nobilitarne la materialità al di là dell'estetica formale e artistica<sup>80</sup>.

In termini di *mise en page* e *mise en texte* questi libri adottarono quindi di prevalenza l'organizzazione formale del libro universitario tardo medievale che mirava a una comunicazione veloce e univoca: distribuzione del testo imperante su due colonne di scrittura, l'applicazione di precise norme geometriche nell'organizzazione del folio e quindi nella definizione degli spazi destinati alla parola e all'immagine, e il ricorso a tutti quei segni diacritici, ovvero le iniziali, da quelle filigranate e miniate, a quelle semplici, rosse e azzurre alternate, a quelle maiuscole doppie con tratti raddoppiati o toccate di colore, i segni paragrafali, le rubriche, e i titoli passanti, che facilitavano la consultazione del testo attraverso l'individuazione degli argomenti e la parcellizzazione dello scritto nelle varie unità codicologiche corrispondenti a libri, capitoli, paragrafi, periodi<sup>81</sup>.

E bisognerebbe ancora domandarsi quanto le immagini legassero un testo a una determinata interpretazione, inibendo quindi letture alternative rispetto a quelle proposte dal *lector* – e qui bisogna ricordare le preoccupazioni che sempre Humbert de Romans rivolse alle pratiche dei prestiti per il timore non tanto di un'alterazione oggettiva del libro quanto piuttosto di un'appropriazione del contenuto *propria auctoritate*<sup>82</sup>: le immagini allora potevano, o presentando il ritratto dell'autore, emblema dell'autorità dell'opera, o richiamando scene di *lectio*, o visualizzando il tema del libro o del capitolo, concorrere a mantenere la lettura sui binari dell'istituzionalità.

---

<sup>79</sup> Gavinelli 2005, pp. 286-287.

<sup>80</sup> Humbertus de Romanis, *Opera de vita regulari* 1956, pp. 421-422; Gavinelli 2005, pp. 280-281. Per una negazione del valore sacrale del libro presso i domenicani si veda E. Panella, *Libro e immagine*, in «Memorie domenicane», n.s. X, 1979, pp. 1-12.

<sup>81</sup> Giovè Marchioli 1999, p. 51.

<sup>82</sup> Severino Polica 1978, pp. 392-393.

## CAPITOLO III

*Dai marginalia alle iniziali istoriate:  
un repertorio di segni per una grammatica del linguaggio  
della miniatura gotica a Genova*

«L'interpretazione è il lavoro mentale  
che consiste nel decifrare il senso nascosto nel senso apparente,  
nel dispiegare i livelli di significazione impliciti nella significazione letterale»<sup>1</sup>.

P. Ricoeur

Nelle immagini la realtà si rispecchia senza mai essere restituita in modo adeguato, e ogni rappresentazione si riduce così a imitazione, a un'alterazione soggettiva sia dell'oggetto sia dell'idea che si intende realizzare. Per superare questa «inefficacia imitativa» dell'arte in rapporto a una verità altra da sé dobbiamo far nostra la prospettiva kantiana, ovvero dobbiamo scoprire nelle stesse forme la natura e il criterio della loro verità, della loro capacità di significare: «Invece di ridurle a semplici copie dobbiamo cercare in ciascuna di esse una regola spontanea di produzione»<sup>2</sup>. Questa breve premessa vuole porsi come introduzione ad alcuni casi di studio che intendono soffermarsi su aspetti dell'immaginario figurativo della miniatura gotica a Genova senza ridurlo a un fenomeno che si possa spiegare riferendolo ad altro da sé dal momento che modelli e suggestioni, una volta assunti, divennero parte essenziale e costitutiva di quel linguaggio. Le soluzioni illustrative di volta in volta adottate, anche quando sembrano apparire espressioni arbitrarie dell'immaginazione del miniatore, possiedono una loro grammatica e morfologia. Ogni pagina miniata deve quindi essere intesa come l'espressione di un'operazione finalizzata a creare un'unità significativa composta da segni letterari e figurativi: osservando i fogli dobbiamo quindi tentare di cogliere il significato delle loro forme simboliche, che hanno nelle immagini solo uno dei loro elementi costitutivi, e la loro unicità in un determinato svolgimento o nesso teleologico<sup>3</sup>.

### III.1 Premessa

«L'immaginale è l'intermondo in cui le forme mitiche assumono visibilità in un corpo sottile, si rivestono cioè di figurazioni sensibili [...] nell'arte e nella pittura in particolare, rivelando e

---

<sup>1</sup> P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano 1999, p. 26.

<sup>2</sup> E. Cassirer, *Linguaggio e mito*, Milano 2006, p. 18.

<sup>3</sup> *Ivi.*, p. 43.

rendendo accessibile il nucleo più profondo di una stratificazione di livelli dell'immaginario, dotati di molteplici gradazioni simboliche, differenti ma embricati tutti in un organismo vivo e unitario»<sup>4</sup>. Queste parole potrebbero essere assunte come definizione della pagina miniata, da intendersi come spazio lontano da qualsiasi oggettività, come luogo dei paradossi, della stratificazione e molteplicità dei significati, come superficie che accoglie e amplifica quella necessaria ambiguità delle immagini che svelano proprio nella loro irriducibilità a un unico contenuto la loro ricchezza, come ambiente profondo, dotato di diversi livelli di lettura che congiungono semiotico e simbolico, semantico e sintattico, come costruzione metaforica, fatta di elementi linguistici, verbali e figurativi, dove si attua la spazializzazione di un pensiero che qui si mette in scena. Nella pagina manoscritta la superficie visuale e lo specchio di scrittura forniscono un duplice supporto alle immagini, segni denotativi che superano, grazie allo sguardo simbolizzante dell'osservatore, il loro senso letterale, ovvero l'identificazione con i loro referenti empirici, per aprirsi a una molteplicità di significazioni e per scoprirsi realtà immaginali, ovvero immagini mai viste ma che risultano portatrici di un valore essenziale, che si generano o per associazione all'interno di una catena di segni legati da un comune senso figurato o per accostamento a realtà soprasensibili che si muovono a un livello più profondo della coscienza: «Queste trasformazione di un'immagine in un essere animato, che sembra eccedere la propria manifestazione sensibile, pur rivelandone il visibile, appartiene all'arte in generale, alla pittura in particolare»<sup>5</sup>. Ed è proprio questo che avviene lungo i margini, o nelle iniziali, dove ci troviamo di fronte a un accostamento di segni, che traducono, sotto l'apparenza di un sensibile animato e sempre in movimento, intendendo per movimento ciò che viene suggerito dalla continua trasformazione delle forme, valori e significati immateriali. La lettura non è mai univoca e ogni tentativo di ridurre tali repertori ora a un valore puramente decorativo ora a un significato riconducibile (interpretabile attraverso) al restante contenuto testuale o figurativo presente sulla pagina, non risulta soddisfacente.<sup>6</sup>

Ci troviamo così di fronte a quella complessità dei piani di significazione propria dell'esegesi medievale, che distingueva tanto nei testi quanto nelle immagini i livelli letterale, allegorico, topologico o morale, anagogico o mistico<sup>7</sup>. E se volessimo ricorrere alla distinzione

---

<sup>4</sup> P. Mottana, *Introduzione*, in J.-J. Wunenburger, *La vita delle immagini*, Milano 2007, pp. 7-18: p. 8.

<sup>5</sup> Wunenburger 2007, p. 25.

<sup>6</sup> Sarà bene ricordare come tutte le immagini figurative, in quanto convenzioni iconografiche, non esauriscono il loro significato nel loro valore mimetico rispetto a un referente oggettivo ma promuovono una rappresentatività funzionale all'espressione di concetti altri da sé e proprio su questo si basa la loro efficacia, al pari delle immagini mentali: si rimanda a M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2013 [1990], pp. 26-28 con bibliografia di riferimento.

<sup>7</sup> H. de Lubac, *Esegesi medievale: i quattro sensi della Scrittura*, Roma 1962.



dell'immaginario operata da Wunenburger potremmo dire che, sulla pagina miniata, l'*imagerie*, che «designa l'insieme delle immagini mentali e materiali che si presentano come riproduzioni del reale», l'*immaginario*, che accoglie «le immagini che si presentano come sostituzioni di un reale assente, scomparso o inesistente, aprendo così un campo di rappresentazione dell'irreale», e l'*immaginale*, «che rinvierebbe a delle rappresentazioni immaginative che potrebbero essere chiamate irreali, poiché possiedono le proprietà di essere autonome come degli oggetti, pur mettendoci in presenza di forme senza equivalenti o modelli nell'esperienza»<sup>8</sup> coesistono trovando traduzione sia nel testo sia nelle diverse componenti figurative: ma è proprio lo spazio dei margini e, talvolta, delle iniziali<sup>9</sup>, dove realtà e irrealtà coesistono, a divenire luogo privilegiato di quello che Wunenburger ha chiamato schematismo trascendentale – la figurazione non è riducibile né a un referente sensibile né a un concetto astratto ma trova il suo significato nella continua oscillazione tra questi due poli, ovvero allude ad altro da sé pur non risolvendosi pienamente in una dimensione trascendente, scoprendosi così simbolo e non semplice allegoria<sup>10</sup>. L'ambiguità dei segni marginali consiste quindi nel presentare forme allusive di un contenuto ma secondo modalità che finiscono per allontanare quel significato, trattenendo l'attenzione dello sguardo su disegni che non esauriscono il loro potere significante nei loro referenti sensibili<sup>11</sup>.

I marginalia, al pari della poesia, si impossessano di segni comuni, e quindi riconoscibili, ma, invece di destinarli a una semplice rappresentazione, li inscrivono in nuove combinazioni in grado di attivare, di suggerire una molteplicità di significazioni, che si dispongono sull'orlo di una dimensione altra rispetto a quella della parola e delle immagini che sono accolte nel testo scritto o nell'iniziale: essenziale affinché si attivi la loro profondità semantica è lo sguardo del soggetto, uno sguardo che cercherà di appropriarsi *ad infinitum* dei contenuti perché il senso non verrà mai raggiunto in virtù della sua ambiguità e ricchezza, uno sguardo che deve essere disposto ad abbandonare la consuetudine percettiva e a superare una lettura intellettuale, ovvero astratta, per riattivare il valore del segno attraverso la sua messa in scena sulla pagina, spazio e luogo dell'enunciazione, uno sguardo che si scopre insufficiente perché per comprendere bisognerà mettersi in ascolto dell'immagine e della pagina nella sua interezza: «Tu desideri vedere, ascolta, l'ascoltare permette di ascendere alla visione», così diceva San Bernardo<sup>12</sup>. Seguendo lo svolgersi di certi marginalia, riconoscendo i segni che li compongono, sembra di trovarsi di fronte a

---

<sup>8</sup> Wunenburger 2007, pp. 28-29.

<sup>9</sup> Mi riferisco a quelle iniziali istoriate dove coesistono registri narrativi e decorativi portatori di significati simbolici.

<sup>10</sup> Sui concetti di schematismo trascendentale e di profondità simbolica si veda *Ivi.*, pp. 46, 51-62, 68-69.

<sup>11</sup> R. Lacroze, *La fonction de l'imagination*, Boivin 1938, p. 91.

<sup>12</sup> La necessità di recuperare la dimensione aurale della percezione sarà ripresa nel paragrafo seguente.

un'alternanza di espresso e inespresso, lontana da qualsiasi chiarezza e comprensibilità, ora votata alla necessità decorativa ora sciolta nella libertà inventiva: è come un gioco di immagini, che, singolarmente corrispondono a significati facilmente definibili, ma che nella loro relazione reciproca e nella loro disposizione si allontanano da sé per alludere ad altro, «*aliquid in se et fantasma alterius*»<sup>13</sup>.

Bisogna a questo punto riflettere sul ruolo e sul valore dell'interpretazione, di cui anche chi scrive si fa portatrice, che contiene sempre una significazione: lungi dall'essere arbitrario, l'atto interpretativo deve muoversi collocando l'opera all'interno sia di un orizzonte definito dai contenuti culturali che l'hanno prodotta, investendola di significato, sia dello spazio di enunciazione, ossia dell'architettura che la sostiene – i marginalia e ogni altro segno figurativo dovranno quindi essere colti in quanto momenti appartenenti a un'unica superficie composita e non nella loro singolarità dal momento che il loro significato nasce in virtù della loro posizione relazionale. In questo modo l'immaginazione ermeneutica sfuggirà sia a una parcellizzazione razionale dell'oggetto della sua lettura sia a una sua mistificazione, ovvero all'elaborazione di sovra letture: «Bisogna cogliere le cose di primo acchito, con un solo sguardo, e non per progresso di ragionamento, almeno fino a un certo punto»<sup>14</sup>. Immaginazione e ragione devono dunque operare all'unisono al fine di riattivare la complessità semantica dell'immaginario simbolico presente sulla pagina miniata: l'obiettivo primario non sarà quindi quello di svelare il significato ma di recuperare i meccanismi di significazione posti in atto: «Esistono media del senso che a causa dell'intenzione dell'autore o della struttura del testo, resistono al livellamento unilaterale perché sono consustanzialmente plurivoci, consegnati ad un gioco di identità e di differenza. Le opere d'arte, linguistiche o no, si presentano dunque in molte occorrenze come organismi opachi, stratificati, dove il senso è di fatto, mascherato. La categoria del simbolico, nel senso della tradizione ermeneutica e non logica, raggruppa così le forme svariate nelle quali il piano della significazione letterale manifesta e nasconde insieme una significazione a diversi livelli, sfumata»<sup>15</sup>.

L'analisi dei marginalia e delle altre immagini presenti sulla pagina miniata implica la considerazione di diverse categorie critiche che hanno acquisito sempre più importanza nella storia dell'arte medievale. Il primo di questi elementi, che potremmo indicare con il termine latino

---

<sup>13</sup> L'espressione latina è tratta da Tommaso d'Aquino, *Sentencia libri De sensu et sensato cuius secundus tractatus et De memoria et remiscencia*, in *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, ed. by R. A. Gauthier, vol. 45.2, Paris 1985, cap. III, 112, dove il filosofo afferma che ogni immagine può essere vista sia per sé stessa sia come immagine di qualcos'altro: i marginalia, possono allora essere letti sia come segni collocati in una determinata posizione sulla pagina, sia come rappresentazione di referenti oggettivi o immaginati, sia come allegorie di concetti.

<sup>14</sup> B. Pascal, *Pensieri*, Milano 1993, p. 374.

<sup>15</sup> Wunenburger 2007, p. 102.

*ductus*<sup>16</sup>, indica le modalità e le strategie, *modus et color*<sup>17</sup>, attraverso le quali l'opera, in questo caso la pagina manoscritta, conduce l'osservatore e lo guida alla percezione della pluralità di senso: da qui l'idea, ripresa per altro da un concetto della retorica antica, che l'esperienza dell'oggetto artistico possa essere considerata un viaggio nell'opera e attraverso l'opera<sup>18</sup>. Sulla pagina il percorso viene costruito attraverso la disposizione e la distribuzione dei vari elementi letterali e figurativi, che seguono all'invenzione, e che, ben lungi da presentarsi in modo passivo, influenzano le molteplici e soggettive modalità della percezione. Lo sguardo erra sul foglio, luogo della lettura e della memoria, compie delle digressioni, spesso suggerite da associazioni metaforiche, si allontana dal testo per raggiungere le immagini, si muove dallo specchio di scrittura per percorrere i margini, per poi far ritorno alle parole: la pagina può essere quindi assimilata a un discorso complesso che suggerisce e si presta a molteplici letture e che può essere percorsa da chi, osservando, compone il suo viaggio: il rapporto che viene a instaurarsi con il folio è quello che Pietro da Celle suggerisce per la lettura delle Sacre Scritture, dove le figure, sia esse scritte che disegnate, non devono solo essere colte come oggetto di visione ma anche vissute all'interno di un'esperienza di immersione nella realtà inventata, e disposta per essere osservata e partecipata per via razionale, sensoriale ed emotiva<sup>19</sup>. Nella prospettiva del viaggio il valore dei marginalia si riconosce, ancor prima che nel

---

<sup>16</sup> M. Carruthers, *The concept of ductus. Or journeying through a work of art*, in Ead., *Rhetoric beyond words: delight and persuasion in the arts of the Middle Ages*, Cambridge 2010, pp. 190-213: per quanto le considerazioni presenti in questo saggio siano incentrate prevalentemente sulla retorica e sulla letteratura non mancano allusioni alle arti figurative e comunque la possibilità di trasferire categorie critiche e riflessioni alla pagina miniata.

<sup>17</sup> Sul valore dei termini *ductus*, *modus* e *color* in ambito retorico si rimanda a Martianus Capella (360-428), *De nuptiis Philologiae et Mercurii (De rethorice)*, ed. by A. Dick, Stoccarda 1969 (I ed. 1925), vv. 470-471, 235.1-235-25: «[...] *ductus autem est agendi per totam causam tenor sub aliqua figura seruatus* [...] *Hi sunt ductus artificiose tractandi et per totam orationem subtiliter diffundendi: qui colore hoc separantur, quod color in una tantum parte, ductus in tota causa seuator*», un'analisi già per altro presente nel testo del retore cristiano Consultus Fortunatianus (IV sec.). Su quest'ultima figura e sul concetto di *ductus* si rimanda a *Readings in Medieval Rhetoric*, ed. by J. M. Miller, Bloomington 1973. Sull'analogia tra i toni del discorso e i colori del pittore, adottato da Cicerone ma già presente in Aristotele, si veda Carruthers 2010, p. 199 e oltre nel testo, in particolare nota 26: nel caso della pagina miniata il valore del termine colore è più vicino a quello adottato in ambito retorico che non pittorico, intendendo quindi non le semplici variazioni cromatiche adottate negli elementi miniati ma le varietà di registri espressivi presenti.

<sup>18</sup> Questo concetto ricorre sistematicamente nell'analisi del ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze condotta da Amy Neff e pubblicata in una recente monografia che ha nel titolo proprio l'espressione «a soul's journey»: A. Neff, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes Variae*, Toronto 2019.

<sup>19</sup> Nel *De afflictione et lectione*, un trattato sulla lettura delle Sacre Scritture, scritta da Pietro da Celle verso la fine del XII secolo, l'idea di lettura come viaggio viene quindi ad arricchirsi: Peter of Celle, *On Affliction and Reading*, in *La*

significato empirico, ovvero nell'individuazione del referente che rappresentano, nella loro collocazione, ovvero sul locus che occupano, e quindi sul rapporto dialettico che sono capaci a instaurare con la decorazione più intimamente legata al testo o compresa in esso. Per descrivere questa struttura possiamo ancora una volta ricorrere a categorie della retorica, che nel medioevo, non solo si trovavano come contenuti di antichi trattati, trasmessi e conservati, ma vennero anche riattivati grazie alla diffusione dell'insegnamento dell'*ars retorica*<sup>20</sup>: i toni adottati dall'oratore e le scelte sintattiche, che sostengono la composizione e ne definiscono il fluire, si traducono nella varietà dei registri espressivi adottati sul folio e nelle modalità di distribuzione dei segni grafici, che definiscono un ritmo che si identifica con la *mise en page*<sup>21</sup>. Le variazioni di movimento e di direzione rispetto al modello corrente, dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra, possiedono un valore strutturale, si traducono, amplificandosi, nelle modalità percettive, e concorrono, insieme alla *varietas* tecnica e stilistica delle immagini, a intrattenere lo sguardo, corporeo e mentale, facilitando l'assimilazione dei contenuti proposti. I marginalia, e poi le lettere miniate o decorate con le loro diverse dimensioni costituiscono una cesura, delle pause temporali nel processo della lettura, che diversamente sarebbe non mediato e continuo in modo indistinto, ma anche dei segni visivi che guidano, che indicano come procedere, spingendo a una comprensione più profonda e meditativa<sup>22</sup>. I marginalia conducono a focalizzare l'attenzione sulle iniziali miniate e quest'ultime introducono alla presentazione visiva del testo, portando a sostituire la percezione delle immagini con la lettura: il ribaltamento dell'usuale percezione, che prevede di partire dalle parole per spiegare le immagini, porta a vedere con maggiore chiarezza le molteplicità dei significati presenti sul foglio e la complessità dell'ideazione posta in essere.

Al di là della loro origine nella trattatistica tardo antica, i principi di *ductus*, *modus*, e *color* rimangono, pur con alcune variazioni terminologiche, elementi costanti per l'interpretazione di tutta

---

*spiritualité de Pierre de Celle*, sous la dir. de J. Leclercq, Paris 1946; H. Feiss, *Peter of Celle: Selected Works*, Kalamazoo (Cistercian Publications) 1987, pp. 137-138; Carruthers 2010, p. 194.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 195-196. Sul tema della pratica monastica dell'*inventio* e della *dispositio* in rapporto allo sviluppo dell'insegnamento della retorica si veda: M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditations, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998.

<sup>21</sup> La *mise en page* corrisponde al modello retorico della localizzazione, essenziale all'idea dell'essere trasportati dalle argomentazioni da un luogo al un altro, da un posto a un altro: sulla ripresa di questo modello aristotelico in Abelardo si rimanda a Ead., 2010, p. 202.

<sup>22</sup> M. B. Parkes, *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot 1992; Id., *Reading, Copying, and Interpreting a Text in the Early Middle Ages*, in *A History of Reading in the West*, ed. by G. Cavallo and R. Chartier, Oxford 1999, pp. 90-102; *The Annotated Book in the Early Middle Ages: Practices of Reading and Writing*, ed. by M. Teeuwen, I. van Renswoude, Turnhout 2017.

l'arte medievale: così in un passaggio del *Breviloquium* San Bonaventura (d. 1274) introduce il suo metodo di lettura della Sacra Scrittura, paragonando il testo a un grosso edificio, uno spazio da percorrere ed esplorare seguendo una strada che viene suggerita al lettore ricorrendo a diverse modalità espressive, paragonabili ai colori e alle forme di un dipinto: «*De quando procedendi ipsius sacre Scripture. In tanta igitur multiformitate sapientiae, quae continetur in ipsius Sacre Scripture latitudine, longitudine, altitudine et profundo., unus et communis modus procedendi authenticus, vide licet intra quem continetur modus narrativus, praeceptorius, prohibitivus, exhortivus, praedicativus, comminatorius, promissius, deprecatorius et laudativus. Et omnes hi modi sub uno autentico reponuntur, et hoc quidem satis recte*»<sup>23</sup>. Dal momento che un approccio razionale da solo non è sufficiente, il testo deve quindi persuadere il lettore, e muoverlo alla sua comprensione attraverso una molteplicità di registri espressivi che sappiano agire sui suoi desideri e i suoi affetti: marginalia e immaginario figurativo sembrano proprio rispondere a questa esigenza ovvero quella di muovere la sensibilità dell'osservatore ancor prima della sua *ratio*.

La superficie della pagina è quindi luogo di enunciazione, spazialità trasparente, immateriale, costruita per via di presenza e assenza di segni, spazio e tempo dello sguardo che si muove liberamente in una superficie pensata secondo una semiotica familiare, suggerita dalla parola sia essa scritta che disegnata, sia essa letta o immaginata<sup>24</sup>. La dimensione performativa è dunque duplice e accoglie sia quella generata dalla *mise en page* sia quella che noi stessi attiviamo nel momento in cui ci poniamo di fronte alla pagina e la leggiamo, la ascoltiamo, la osserviamo, promuovendo quindi un processo di interpretazione e di creazione di significato<sup>25</sup>: «Medieval

<sup>23</sup> San Bonaventura, *Breviloquium*, art. 5, in *Opera Omnia*, 10 voll., Quaracchi 1882-1902, vol. 5, 202-208.

<sup>24</sup> Per i concetti di spazio e di spazialità si rimanda a G. B. Guest, *Space*, in «Studies in Iconography», Special Issue: *Medieval Art History Today. Critical Terms*, vol. 33, 2012, pp. 219-230, in particolare p. 220 dove una lettura interdisciplinare dello spazio porta a questa considerazione: «Space emerges in this manner of investigation as both abstract and concrete, lived and conceived, an arena of practice and an arena of thought». La spazialità inconsapevole deriva invece da una domanda che possiamo così tradurre: se lo spazio è reso significativo perché investito di contenuti ideologici e se l'ideologia può essere definita come una 'political unconscious', non potremmo parlare di una spazialità inconsapevole per l'arte medievale? (pp. 226 e 230 nota 33). Si rimanda anche a F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York 1981.

<sup>25</sup> Lo studio della *mise en page* permette quindi di recuperare il valore performativo della lettura, dove il lettore, ponendo in rapporto i vari elementi, crea il significato del testo: L. Kendrick, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus 1999; P. Sheingorn, R. L. A. Clark, *Performative Reading: The Illustrated Manuscripts of Arnoul Gréban's Mystère de la Passion*, in «European Medieval Drama», 6, 2002, pp. 129-154; P. Sheingorn, *Performing the Illustrated Manuscript: Great Reckonings in Little Books*, in *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, ed. by E. Gertsman, Burlington, VT 2008, pp.

scribes and artists enthusiastically transferred a burden of animation to the reader, requiring him or her to recognize a living reality in words by constructing a mental reality through reading and viewing letters»<sup>26</sup>. Questo processo, che coinvolge figure, immagini dipinte o disegnate, e motivi decorativi, si basa sul riconoscimento del valore delle pratiche illustrative adottate, sull'acquisizione ed elaborazione immaginativa e mnemonica promossa dai sensi, sulla percezione in risposta a specifiche strategie impiegate da scribi e illustratori, che comprendono anche la disposizione delle immagini in rapporto al testo e quindi il ricorso a una retorica della *varietas*, costruita sulla dialettica dei segni. La presenza di immagini lungo i margini finisce così per conferire un diverso significato anche agli altri elementi: se esiste un margine esiste anche un centro, se esistono disegni posti fuori dallo specchio di scrittura ne esistono altri che sono invece accolti tra le righe e inglobati nel segno letterale, venendo così a suggerire diversi valori che derivano da una logica posizionale in relazione alla parola.

A questo punto risulta utile riflettere sul significato del termine 'margine', che si propone come spazio fisico e concettuale<sup>27</sup>: il progressivo abbandono da parte della critica delle espressioni cinquecentesche 'grottesche' e 'drôleries' per indicare gli elementi disposti lungo i margini di un oggetto artistico e l'adozione di 'immagini nei margini', 'immaginario marginale' e 'marginalia' hanno privato quel luogo di quella connotazione svalutante che aveva acquisito nel corso dei secoli ma che non apparteneva alla mentalità medievale: nel XIII secolo, periodo a cui appartengono i manoscritti da noi indagati, così come nei secoli precedenti, il sostantivo 'margine' e l'aggettivo 'marginale' prevedevano significati specifici solo nei campi topografici e spaziali, indicando un'area prossima al bordo di un oggetto ma contenuta in esso, e in qualche modo differenziata, ma non necessariamente, dal resto della superficie<sup>28</sup>. Questo significa che il margine medievale era

---

57-82. L. Weigert, *Performance*, in «Studies in Iconography», Special Issue: *Medieval Art History Today. Critical Terms*, vol. 33, 2012, pp. 219-230.

<sup>26</sup> C. Hahn, *Letter and Spirit. The Power of the Letter, The Enlivenment of the Word in Medieval Art*, in *Visible Writings*, ed. by M. Dalbello, M. Shaw, New Brunswick 2019, pp. 55-76: p. 56.

<sup>27</sup> Fondamentale il saggio di K. A. Smith, *Margin*, in «Studies in Iconography», Special Issue: *Medieval Art History Today. Critical Terms*, vol. 33, 2012, pp. 29-44 a cui rimando per la bibliografia di riferimento.

<sup>28</sup> Per una ricostruzione degli studi sui marginalia si veda L. Freeman Sandler, *The Study of the Marginal: Past, Present, and Future*, in «Studies in Iconography», vol. 18, 1997, pp. 1-49 con un'ampia bibliografia di riferimento. La celebre citazione tratta dalla lettera di Bernardo di Chiaravalle a Guglielmo di St.-Thierry sull'utilità delle mostruosità che animavano i capitelli dei chiostri romanici costituisce il punto di partenza per ripercorrere i modi in cui la critica ha letto e interpretato i marginalia dei manoscritti di età gotica: le posizioni sono state le più diverse, oscillando da quelle che hanno considerato i marginali come elementi privi di significato, e quindi di un'intenzione comunicativa perseguita in modo cosciente se non all'interno di una loro sovra lettura simbolica, fino a quelle che tendono a considerare il valore di questi elementi caso per caso ossia in rapporto al contesto di enunciazione.

considerato una zona portatrice di un significato semantico, strutturale o estetico, perfettamente integrata con le altre parti dell'oggetto, e luogo stabile di decorazione e annotazione, di contro a una considerazione del tutto moderna che ha finito per cogliere una certa instabilità e indeterminatezza dei contenuti dei segni dei marginalia sulla base di una svalutazione del luogo di enunciazione. Questa lettura critica ha guidato e animato molti studi su questo tema, non ultimo il saggio di Michael Camille, *Image on the Edge: the Margins of Medieval Art*<sup>29</sup>, in cui lo studioso, sulla scorta delle categorie individuate da Geremek, Schmitt e Bakhtin, ha finito per leggere i margini come luoghi performativi dell'esclusione sociale ed estetica, funzionali però nel ristabilire i modelli che apparentemente intendono sovvertire: il margine diviene così o il luogo della libera risposta degli artisti ai contenuti dei segni testuali e figurativi del centro, o uno spazio conformato dalle aspettative della committenza elitaria capace di intervenire sui programmi decorativi di quelle opere appositamente realizzate in risposta alle loro richieste. La lettura di Camille, pur nella sua complessità e ampia articolazione di analisi, ha finito per svalutare il margine come parte integrante della superficie di cui fa parte, e di considerarlo il riflesso di una marginalità sociale e culturale, imponendo quindi una gerarchia di lettura dal centro verso l'esterno.

La svolta critica è avvenuta nel momento in cui questo percorso è stato ribaltato, suggerendo di leggere il margine come cornice, e rendendolo quindi segno che comprende tutti gli altri e che si propone per primo all'osservatore nel suo rapporto con la superficie della pagina secondo una nuova traiettoria percettiva che dall'esterno si muove verso l'interno<sup>30</sup>: la retorica dell'alterità, tematica e stilistica, che i marginalia metterebbero in atto concorrerebbe quindi ad accrescere la possibilità di penetrare i significati presenti nel testo e nelle immagini in esso contenute e l'immaginario marginale diviene quindi parte integrante delle pratiche mnemoniche, meditative<sup>31</sup> e di lettura dell'uomo medievale, spazio cognitivo che fornisce materiale per la riflessione e per l'avvicinamento al testo e alle sue immagini, attraverso le più diverse strategie, variamente giocate sull'alterità, la contrapposizione, la parodia, il grottesco. Gli elementi marginali introducono una chiara alterazione dello spazio, che viene manipolato, aprendosi a una profondità abitata e abitabile

---

<sup>29</sup> M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Cambridge 1992.

<sup>30</sup> J. Alexander, *Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art*, in «Studies in Iconography», vol. 15, 1993, pp. 1-44. Si rimanda inoltre a M. H. Caviness, *Reframing Medieval Art: Difference, Margins, Boundaries*, Boston 2001 e a E. Moore Hunt, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270-1310* (Studies in Medieval History and Culture), New York and London 2007.

<sup>31</sup> «*Meditatio est cogitatio frequens cum consilio [...] principium sumit a lectione, nullis tamen stringitur regulis aut praeceptis lectionis delectantur enim quondam aperto decurrere spatio, ... et nunc has, nunc illas rerum causas per stringere ... unde fit ut maximum in meditatione sit oblectamentum [...] »*, Ugo da San Vittore, *Didascalicon* 3.10, citato in Carruthers 2013, p. 3 nota 1.

che smuove dall'esterno la bidimensionalità dello specchio di scrittura, che si scopre così piano all'interno di uno spazio

Il margine, anche quando è vuoto, è così l'ingresso che l'osservatore deve varcare, il primo passo nel viaggio che è chiamato a compiere attraverso la pagina e come tale essenziale alla sua comprensione, e alla sua creazione come spazio della memoria<sup>32</sup>: se la distinzione dei segni e la loro disposizione sulla superficie del folio corrispondono alle pratiche mnemotecniche di divisione, localizzazione visiva e ricomposizione dei contenuti in nuovi percorsi associativi<sup>33</sup>, la polisemia di parole e immagini, e la forza pittorica del repertorio visivo posto in atto, capace di indicare e suggerire vie emozionali che muovono alla comprensione del significato<sup>34</sup>, che è anche creazione, invenzione sulla base di accostamenti suggeriti e 'visti' materialmente o mentalmente, si pongono come strumenti utili per costruire quelle unità di senso destinate a esser memorizzate<sup>35</sup>. La *mise en page* riflette quindi i meccanismi di funzionamento dell'intelletto e della memoria che per Aristotele e la filosofia scolastica coincidevano con i principi di divisione e composizione, capaci di fornire al lettore contenuti in modo stabile e ordinato, e di associazione<sup>36</sup>: «*Utrum intellectus noster intelligat componendo et dividendo*» o ancora «*Est autem modus proprius humani intellectus ut in componendo et dividendum veritatem conoscatur*»<sup>37</sup>

Se già Ugo da San Vittore (1096-1141) riconobbe l'utilità dell'impaginazione e degli elementi decorativi per la memoria: «[...] per fissare un'immagine mnemonica è molto importante durante la

---

<sup>32</sup> Fondamentali *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Text and Pictures*, ed. by M. Carruthers, J. M. Ziolkowski, Philadelphia 2002 e Carruthers 2013.

<sup>33</sup> La pagina di pergamena era una delle forme più comuni a cui veniva accostato il modello mnemonico tanto in età antica quanto in quella medievale: *The Medieval* 2002, p. 1; Carruthers 2013, pp. 89-91.

<sup>34</sup> Sull'importanza dell'azione sensoriale ed emozionale che l'apparenza della pagina scritta esercita nella costruzione dei concetti e nella loro trasformazione in contenuti della memoria: Ivi, pp. 75-76

<sup>35</sup> Ivi, in particolare il capitolo primo, *Models for the Memory*, e il capitolo secondo, *Descriptions of the neuropsychology of memory*, in cui la studiosa ripercorre, attraverso le fonti antiche e medievali, i sistemi mnemotecnici elaborati sulla base del funzionamento del pensiero che procede per via associativa e combinatoria: la cogitatio (con + agito) era definita dalla retorica, sulla base del suo significato semantico, un'attività combinatoria e compositiva della mente (p. 39).

<sup>36</sup> Sui concetti di *divisio* e *compositio* e sul loro valore nel medioevo per l'arte retorica, per l'arte mnemonica e per l'*artes predicandi* si rimanda a Ivi, pp. 22-23, 106-113.

<sup>37</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*, Ia, q. 85, art. 5 e q. 1, art.2. Si rimanda a R. Marichal, *Les manuscrits universitaires*, in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, éd. par H. – J. Martin, J. Vezin, Marigny-le-Châtel 1990, pp. 211-217 dove si sottolinea il parallelismo tra la mentalità scolastica e la ripartizione del libro: *dividendo*, ovvero la necessità di rimarcare le ripartizioni testuali, pensiamo all'uso del *pied-de-mouche* che deriva dal segno paragrafale antico, e *componendo*, ovvero una *mise en texte* che ricerca un senso di profonda unità e compattezza dello specchio di scrittura.



lettura dei libri cercare di fissare nella memoria ... il colore, la forma, la posizione e la collocazione delle lettere [...] dove (alla sommità, a metà, in basso) notiamo un elemento posizionato, i colori delle lettere e degli elementi decorativi sulla pagina di pergamena. Certamente non considero nulla così utile per stimolare la memoria [...]»<sup>38</sup>, proprio nel corso del Duecento l'incremento del numero dei testi da analizzare e studiare richiese sistemi che ne facilitassero la consultazione, permettendo anche la creazione di riferimenti incrociati: accanto alle iniziali, miniate, decorate e filigranate, ai segni paragrafali, alle rubriche, comparvero così elenchi, schemi, note e segni marginali, citazioni, nuovi strumenti mnemonici di ripartizione testuale, che conobbero poi un'ampia diffusione a partire dall'ultimo quarto del XIII secolo, soprattutto in abito domenicano come supporto all'attività di predicazione<sup>39</sup>.

### III. 2. *Il mondo dei marginalia nella serie dei Corali di San Domenico*

Uno sguardo alla serie incompleta dei libri da coro realizzati intorno al 1270 per il convento genovese di San Domenico, di cui si conservano l'*Antifonario* E e i *Graduali* A e D (Genova, Santa Maria di Castello), l'*Antifonario* ms. Masson 126 della Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts (Paris), e l'*Antifonario* ms. W 64 della Walters Art Gallery di Baltimora, ci pone di fronte non solo

---

<sup>38</sup> La citazione, da me tradotta, di un brano tratto dalla *Prefazione* della Cronaca di Ugo di San Vittore (1130 circa), nota anche come *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, è ripresa da Carruthers 2013, p. 10, che rammenta come il valore del libro, in tutte le sue componenti, come oggetto della memoria si ritrovi anche negli scritti di Andrea da San Vittore e di Tommaso d'Aquino; sullo stesso tema *Ivi*, pp. 75-76, 100-106, 116-117, 339-344. Le *Bibbie* genovesi ripropongono ad esempio il modello delle Bibbie parigine, che costituisce per le sue caratteristiche una perfetta traduzione proprio dei consigli che Hugo di Sant-Victoire diede ai suoi discepoli circa la necessità di suddividere il materiale da memorizzare, l'importanza del valore mnemonico dell'impaginazione e la necessità di ricorrere sempre allo stesso codice di segni. Questo formato prevede una ripartizione di ogni libro in un certo numero di capitoli e suddivisioni, chiamate *cola* e *commata*, sulla base di uno schema elaborato a Parigi verso la fine del XII secolo dallo studioso inglese Stephen Langton, più tardi cardinale e arcivescovo di Canterbury: il testo, in prosa, trascritto in modo continuo, è interrotto solo per segnalare le varie scansioni interne, e ogni capitolo inizia con un'iniziale filigranata, ora azzurra ora rossa, secondo un'alternanza che viene adottata anche per i titoli passanti e per le numerazioni in cifre romane. Questi elementi già da soli bastano a far sì che ogni bifolio si caratterizzi visivamente in modo unico rispetto agli altri. Sul modello delle Bibbie parigine e sul loro ruolo come strumenti per quegli studiosi impegnati nella composizione dei sermoni si veda L. Light, *The New Thirteenth Century Bible and the Challenge of Heresy*, in «Viator», vol. 18, 1987, pp. 275-288; sulle varie tipologie di Bibbia nel Medioevo si rimanda a Ead., *Versions et révision du texte biblique*, in *Le Moyen Age et la Bible*, sous la dir. de P. Riché, G. Lobrichon, Paris 1984, pp. 55-93.

<sup>39</sup> Fondamentali le riflessioni presenti in R. H. Rouse, M. A. Rouse, *Preachers, Florilegia, and Sermons. Studies on the Manipulus Florum of Thomas of Ireland*, Turnhout 1979.

a significative diversità di carattere stilistico, che hanno la loro ragion d'essere nelle due diverse personalità artistiche che la critica ha individuato come responsabili, dirette o coadiuvate da collaboratori, della decorazione di questi volumi, ovvero il Maestro del ms. Lat. 42 e il Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello<sup>40</sup>, ma anche a un'interessante variante nella *mise en page*. Questi codici, destinati a essere collocati su un leggio nello spazio del coro, davanti al cantore ebdomadario, e a svolgere una funzione di supporto alla recitazione e al canto durante la liturgia, sono caratterizzati da una distribuzione degli elementi scritti e figurati che aderisce a un modello corrente, determinato dalle esigenze d'uso: leggibilità testuale, presenza del tetragramma, ovvero il rigo musicale di quattro linee, tracciato in rosso con notazione quadrata in inchiostro nero, trascrizione delle parole in rapporto alla musica, rubriche in rosso per indicare le varie celebrazioni previste dal calendario liturgico, realizzazione di iniziali miniate e filigranate rosse e azzurre alternate di diverse dimensioni per facilitare l'individuazione degli incipit dei versi, e scelte iconografiche dettate dalle festività che le lettere istoriate erano chiamate a introdurre.

C'è però un motivo che si pone come variante all'interno di questo modello fatto di segni necessari, ovvero l'assenza/ presenza di marginalia: se infatti i tre *Antifonari*, ricondotti alla mano del Maestro del ms. Lat. 42 e alla sua bottega, risultano del tutto privi di tali elementi, presentando una decorazione racchiusa nel segno letterale, il *Graduale A* mostra una straordinaria ricchezza di disegni collocati lungo i margini, accanto allo specchio di scrittura, ponendoci quindi di fronte a un repertorio che può costituire l'oggetto di un nuovo capitolo dedicato a questa tipologia di immagini nella miniatura gotica genovese<sup>41</sup>.

Scorrendo le carte dell'*Antifonario E*, dell'*Antifonario ms. Masson 126*, e dell'*Antifonario ms. W 64* troviamo iniziali decorate e istoriate pesantemente profilate da tratti a inchiostro nero, che compongono perimetri regolari, rigidi, e vicini o coincidenti con la forma della lettera incipitaria: se sono presenti elementi estranei ai soggetti narrativi o iconici realizzati nello spazio delimitato dal segno alfabetico, essi si pongono o come motivi minimi, ancorati al corpo dell'iniziale, o come

---

<sup>40</sup> A. De Floriani, *Maestro dei Graduali di Santa Maria di Castello; Maestro del ms. Lat. 42*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 464-465; 633-635 con bibliografia precedente; Ead., *La formazione della scuola miniatoria genovese*, in G. Algeri, A. De Floriani, *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, Genova 2011, pp. 79-95.

<sup>41</sup> Di fronte alla difficoltà di definire il complesso e ricco catalogo dei manoscritti miniati a Genova nel corso del XIII secolo il tema dei marginalia è stato finora affrontato in rapporto a specifiche tipologie testuali: alcune riflessioni si trovano in F. Fabbri, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in «Francigena», 2, 2016, pp. 219-248; I. Molteni, *Lo spazio del foglio. Sulla mise-en-page dei romanzi cavallereschi di origine italiana (XIII-XIV secolo)*, in «Convivium», 3, 2016, pp. 126-141; A. Neff, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the Supplicationes Variae*, Toronto 2019, in particolare pp. 37-38, 45, 76-77.

disegni più ampi racchiusi all'interno della cornice. Nell'*Antifonario* E, a f. 21r, i due soldati, che, armati di scudo e spada, ingaggiano una battaglia contro ibridi zoomorfi dalla testa leonina, si muovono così solo sulla superficie compresa tra la lettera 'B' e il profilo esterno del suo riquadro (**fig. 1**); ai ff. 72r e 83r due draghetti animano le iniziali, mentre a f. 74 r un leone, al pari di un animale stiloforo, sorregge il corpo della lettera 'F', ponendosi a dialogo con gli episodi della morte e della sepoltura di san Domenico, presenti nell'iniziale, non solo grazie allo sguardo che l'animale volge al testo dell'antifona e agli eventi illustrati, ma anche attraverso il suo proporsi come simbolo di Cristo, che nell'Apocalisse è chiamato «Il Leone che è della tribù di Giuda» (5, 56), e di resurrezione secondo quanto indicato nel *Physiologus* (IV sec. d.C., ma tradito da manoscritti non anteriori all'VIII secolo) e in alcuni componimenti successivi genericamente riconducibili al genere dei *Bestiari*<sup>42</sup> (**fig. 2**). Nell'*Antifonario* ms. Masson 126 ai ff. 62v e 75v un ibrido bicefalo con ali e zampe leonine e un piccolo drago si collocano all'interno delle 'I', rispettivamente al di sotto degli episodi della *Lapidazione di santo Stefano* e dell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme* che qui vengono raffigurati (**figg. 3, 4**); numerosi draghetti, distribuiti all'interno dello spazio della lettera o ancorati ad essa attraverso un morso dato all'iniziale, compaiono ai ff. 89v, 120v, 135r, 156r, 171v, 174r, 180r, 188v<sup>43</sup> (**fig. 5**), 191r, 212r, e 215r; infine un leone, simile nella collocazione, nel disegno e nel valore simbolico a quello presente a f. 74r dell'*Antifonario* E, sorregge, a f. 216v, la 'P' che accoglie figure di santi martiri, soggetto che, ancora una volta, legittima un'allusione in forme zoomorfe a Cristo e al tema della resurrezione (**fig. 6**). L'unica immagine marginale presente in questo manoscritto, ovvero un draghetto che si morde una lunga coda annodata<sup>44</sup>, la troviamo a f. 201v, dove, non a caso, compare la sola iniziale istoriata che, all'interno del volume, mostri un linguaggio del tutto distante da quello del Maestro del ms. Lat. 42 e dei suoi collaboratori, avvicinandosi invece a quello del Maestro dei Graduali, vivace compositore di marginalia in uno dei due manoscritti eponimi. Veniamo dunque a questo codice e al suo immaginale.

Nel *Graduale* A il repertorio che si muove all'esterno dello specchio di scrittura accoglie alberi, volatili, pesci, scene di caccia, volti umani, esseri serpentiformi, profili leonini, draghi

<sup>42</sup> *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, a cura di F. Zambon, Milano 2018, pp. 129-130 e *ad indicem*.

<sup>43</sup> La figura ibrida dal corpo alato e serpentiforme presente a f. 188v non era originariamente prevista come dimostrano alcuni leggeri tratti a inchiostro di un primo disegno, corrispondente a un motivo a foglie lanceolate, poi non realizzato.

<sup>44</sup> Il nodo, presente lungo la coda del drago, è un elemento ricorrente nei marginalia dei *Graduali*, possibile allusione alla «catena» come sistema mnemotecnico: si veda oltre nel testo.

incappucciati, un grifone bicefalo, un gatto con mantello, un leone incoronato che suona la lira, e la figura di un monaco che legge<sup>45</sup> (si veda tabella qui di seguito).

folio	elementi presenti nel margine
1r	cane che insegue tre lepri
4r	airone; drago
7r	uccello appoggiato su un albero; pesce
26v	un uccello appoggiato su un albero con una serpe nel becco; cane che insegue una lepre
29r	suonatore di corno; cane che insegue una lepre
32r	uccello; volto umano incappucciato e di profilo; essere serpentiforme
35r	volto umano di profilo; uccello
41r	profilo umano grottesco; pesce
44r	cane che insegue una lepre; leone incoronato che suona la lira
51r	uccello appoggiato su un albero con un serpente nel becco; pesce
55r	grifone bicefalo; uccello
61v	drago incappucciato; pellicano eucaristico
62v	uccello su mano benedicente
167r	uccello; busto di monaco domenicano intento alla lettura
187r	cane che insegue un pesce; gatto con mantello
198r	drago incappucciato; pellicano eucaristico
243v	drago
250r	drago
265v	drago

La presenza di questi disegni soltanto in uno dei volumi della serie dei corali di San Domenico, progetto che dobbiamo pensare come unitario, ci porta a leggere questi elementi non come espressione del modello di *mise en page* qui adottato ma come cifra caratteristica del linguaggio e delle abitudini illustrative di un singolo miniatore. Si tratterebbe quindi di un elemento possibile ma non essenziale, che finisce per arricchire la dimensione decorativa e semantica della pagina,

---

<sup>45</sup> La possibilità di accedere al fondo fotografico di Anna De Floriani mi ha permesso di inserire nella mia analisi anche quelle carte oggi non più presenti perché asportate.

rendendola riconoscibile e, quindi, facilmente memorizzabile, grazie alla vivacità ed eccentricità delle immagini, che ora suggeriscono accostamenti puntuali a specifici contenuti teologici e dottrinari ora alludono in modo generico alla funzione dell'oggetto "libro", al valore della parola e, quindi, alla sacralità dello spazio che le lettere tracciavano sulla superficie del foglio.

I motivi presenti nel *Graduale A*, che, letti singolarmente, sono interpretabili come rappresentazioni sotto forma metaforica di soggetti specifici, solo in una logica di relazione con gli altri elementi della pagina rivelano il loro valore polisemico, che spesso non può essere ridotto alla traduzione per figura di un unico contenuto: «[...] Se qualcuno si chiedesse perché animali impuri, come il serpente, il drago, il leone, l'aquila e simili sono impiegati per significare Cristo, sappia che a volte significano la fortezza e il regno, dunque Cristo, a volte la rapacità, perciò il diavolo»<sup>46</sup>.

Gli uccelli, variamente raffigurati o con il becco o con le ali dispiegate verso l'alto, sembrerebbero, ad esempio, alludere genericamente all'ascesa spirituale che si raggiungeva durante la celebrazione liturgica mediante il canto. Un'interpretazione più puntuale di questo segno zoologico può essere invece avanzata analizzando l'immagine a f. 62v, dove il volatile, rappresentato con il becco rivolto verso la mano benedicente che lo sorregge, il cui disegno richiama le forme della *Dextera Dei*<sup>47</sup>, pare tradurre l'invocazione che leggiamo nel testo dell'*Introito* della Sesta Domenica *de tempore*, tratto dal *Salmo* 2, 30, e che implicitamente allude alla necessità da parte del fedele di attingere alla forza di Dio e di abbandonarsi alla sua protezione (**fig. 7**): «*Esto mihi in Deum protectorem, et in locum refugii, ut salvum me facias: quoniam firmamentum meum, et refugium meum es tu: et propter nomen tuum dux mihi eris, et enutries me*»<sup>48</sup>. In altri casi, ai ff. 26v e 51r, l'uccello, appoggiato su un albero, trattiene con il becco una serpe, immagine che immediatamente allude, facendo propria una connotazione negativa del rettile, all'azione di Cristo nei confronti del demonio<sup>49</sup> (**fig. 8**). La possibilità di identificare il volatile con una cicogna, nemica dei serpenti,

---

<sup>46</sup> La citazione dei *Discorsi di Giovanni Crisostomo sulla natura degli animali*, composti in Francia intorno all'anno Mille, è tratta dalla traduzione di C. Cremonini in *Bestiari* 2018, p. 623.

<sup>47</sup> Questa immagine compare in uno dei disegni a piena pagina delle *Supplicationes Variae* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo XXV.3): si rimanda a Neff 2019, pp. 15-20, 77 con bibliografia di riferimento, dove la *Dextera Dei* è descritta come segno polisemico capace di rappresentare, tra l'altro, la Legge e la protezione di Dio, la palma della Vittoria, e la porta per la Salvezza.

<sup>48</sup> Se non diversamente specificato la trascrizione dei brani del *Graduale A* e la loro traduzione sono di chi scrive.

<sup>49</sup> Nel *Fisiologo greco* il serpente viene confuso con il drago, aprendo la strada a una comune interpretazione di questi due segni: la loro connotazione negativa, legittimata da alcuni passi biblici come *Isaia* (43, 20), dove il Signore per mezzo del profeta promette che sarà glorificato sia dal drago, ovvero da coloro che sono malvagi e strisciano sempre a terra tra i più bassi pensieri, sia dallo struzzo, ovvero da coloro che sono falsamente buoni, trova spesso espressione nella descrizione degli animali con cui entrano in conflitto e che vengono per questo motivo identificati con l'azione di Cristo nei confronti del demonio: *Bestiari* 2018, pp. 45-47.

arricchisce questo disegno di altri significati. Ugo di Fouilloi (1100 circa – 1172/1174), nel suo *Aviario*, oltre a introdurre il capitolo XLVII, dedicato a questo animale, con un passo di *Geremia* 8, 7: «La tortora, la rondine e la cicogna conoscono il tempo del suo arrivo; Israele invece non conosce il comando del Signore», fa sue le informazioni fornite da Isidoro di Siviglia (556/71-636) nel VII capitolo del XII Libro delle *Etimologie*, investendole di precisi significati teologici: così il canto stridulo altro non sarebbe che il suono di coloro che con la bocca esprimono il male compiuto; il legame con la stagione primaverile, di cui è annunciatrice, un'allusione alla temperanza di chi si è convertito; la vita condivisa con i suoi simili il segno di chi vive bene in mezzo ai suoi confratelli; l'avversione per i serpenti l'azione del giusto che limita i pensieri malvagi o che rimprovera le perversioni dei suoi simili; le lunghe migrazioni verso l'Asia un chiaro riferimento all'itinerario di chi, abbandonati i turbamenti di questo mondo, mira al raggiungimento di luoghi più elevati; la cura per la prole, infine, l'azione dei prelati nei confronti dei loro sottoposti, per i quali si devono prodigare per quanto necessario, abbandonando le «piume» della leggerezza e della superficialità, e nutrendoli con la parola della loro dottrina<sup>50</sup>.

In un altro contesto un essere serpentiforme e ibrido, che avvicina il suo becco alla bocca aperta su un volto disegnato di profilo (f. 32r; **fig. 9**), muove invece ad altre considerazioni che coinvolgono la parola, forse qui rappresentata dalla sfera posta tra le labbra dell'uomo, e che scaturiscono dall'identità semantica tra il serpente e il drago: «Signori, imparate da questo discorso a non assomigliare al drago, il quale non può tollerare la dolcezza e nemmeno udire la parola di Dio. In verità, il drago è la persona malvagia che non riesce a rimanere là dove si spande il profumo della parola del Salvatore, in chiesa, o in cimitero, dove senta fare retti discorsi: non può fermarvisi, non può aspettare, anzi dice che andrà ad ascoltare altrove. La buona parola è un peso e un fardello per il drago e per la persona malvagia»<sup>51</sup>. In linea con questa lettura, presente nel *Bestiario divino* di Guillaume Le Clerc (fine XI secolo – primo terzo del XII), Richard de Fournival (1201-1260), nel suo *Bestiario d'amore* e nella *Risposta al Bestiario*, identifica il drago proprio con colui che sa ingannare con il veleno della sua lingua<sup>52</sup>, mentre il capitolo XI del *Fisiologo latino*, versione b, fornisce un ulteriore legame tra il drago/serpente e le false parole, vedendo nelle dottrine eretiche l'espressione di discorsi, nemici della verità, pronunciati da coloro che provengono «dalla stirpe di

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 751-753. Il capitolo viene ripreso nell'anonimo *Bestiario* di Oxford, pp. 947-949, mentre il tema dell'amore filiale compare nel *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival, pp. 1731, 1763-1765, e ancora nel così detto *Bestiario toscano* o *Libro della natura degli animali* (fine XIII secolo), dove, per altro, l'immagine del padre che gira a cercare il nutrimento per i propri figli richiama la figura del mercante secondo un interessante meccanismo di attualizzazione del racconto che sposa le dinamiche della società in cui è stato redatto, pp. 1900-1901.

<sup>51</sup> La citazione de *Li Bestiaires devins* di Guillaume Le Clerc è tratta dalla traduzione di R. Capelli: *Ivi*, p. 1419.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 1735-1737, 1767-1769.

Arrio come dalle viscere del drago, prole di serpenti»<sup>53</sup>. Questo elemento marginale verrebbe così a richiamare, in una dialettica dei contrapposti, la sacralità della parola di Dio, che compare nel testo del *Salmo*, dove leggiamo «*Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te*», invitando il monaco a fuggire dalla menzogna e dalle tentazioni<sup>54</sup>. Ma in realtà possiamo, attingendo a fonti diverse, ribaltare questa lettura, attivando così la polisemia propria dei marginalia. Nel capitolo dei *Dicta Iohannis Chrysostomi de naturis bestiarum* dedicato alla vipera (1000 circa) emerge l'ambiguità dei significati che possono essere associati alla serpe e che viene ricostruita attingendo ai *Vangeli*, ad alcuni racconti e all'osservazione: se in *Matteo* (3, 7) e *Luca* (3, 7) questo animale per le sue pratiche riproduttive è associato ai Farisei, che uccisero il padre Cristo e perseguitarono la madre Chiesa, nel solo *Vangelo* di *Matteo* (10, 16) troviamo anche una sua connotazione positiva, ovvero l'astuzia, dote essenziale per il fedele che voglia proteggersi dalle insidie altrui: «*Siate semplici come colombe e astuti come serpenti*». Alcuni aspetti del comportamento di questi rettili diventano infine contenuti di un insegnamento morale: la muta, che sarebbe dovuta a una lunga astinenza dal cibo per un periodo di quaranta giorni, è segno dell'azione penitenziale necessaria per attraversare l'angusta porta che conduce alla vita retta (*Mt* 7, 14), mentre l'abitudine di svuotarsi completamente del veleno prima di andare a bere si pone come monito per il fedele, che dovrà purificarsi totalmente dal peccato prima di abbeverarsi alla fonte dei riti nella Chiesa di Dio<sup>55</sup>.

Frequenti nei marginalia sono poi i processi di antropomorfizzazione degli animali, che da un lato aderiscono a una retorica del meraviglioso, sovvertendo l'usuale percezione, e dall'altro non mancano di valorizzare il significato associato a determinate creature: nel *Graduale* A questo accade ai ff. 44r e 187r (**figg. 11, 12**). Nel primo caso un leone incoronato, e intento a suonare la lira e a cantare, come si può intuire dalle fauci spalancate, si presenta come una chiara allusione alle figure di Davide salmista e, quindi, di Cristo, di cui il sovrano biblico è prefigurazione<sup>56</sup>, evocato nell'*Introito* dell'Epifania: «*Ecce, aevenit dominator Dominus: et regnum in manu eius, et potestas, et imperium. Deus, iudicium tuum Regi da: et iustitiam tua Filio regis*». Nell'altro folio troviamo invece l'immagine di un gatto, in posizione eretta, con le zampe anteriori piegate e il

<sup>53</sup> La citazione del *Fisiologo* è tratta dalla traduzione di C. Cremonini: *Ivi*, p. 229.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 1009

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 603-605, passaggio ripreso nel *Bestiario di Gervaise* (prima metà del XIII secolo), pp. 1565-1573.

<sup>56</sup> La figura di Davide, poeta e cantore dei Salmi, intento quindi a suonare l'arpa, contiene un simbolismo che deriva dall'esegesi biblica e che vede nel re biblico una prefigurazione di Cristo e nel potere della sua musica, capace di placare Saul (*Samuele* I, 16-23), un'allusione all'armonia dell'Universo che preannuncia la venuta del Redentore: E. C. Teviotdale, *Music and Pictures in the Middle Ages*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. by T. Knighton, D. Fallows, London 1992, pp. 179-188: pp. 180, 182; M. van Schaik, *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam 1992, p. 101.

dorso ricoperto da un lungo mantello con cappuccio, quasi sospeso al di sotto dell'iniziale decorata 'D' dell'*Introito* della II Domenica delle Palme, *Salmo* 21, 20, 22, «*Domine ne longe facias auxilium tuum a me: ad defensionem meam aspice: libera me de ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam*».

Il disegno così composto traduce un contenuto morale in una veste allegorica dai toni farseschi e ironici, suggerendo come anche i più alti valori, cadendo nella realtà contingente, finiscano per assumere le più diverse forme e come sia pertanto necessario superare la varietà fenomenica, che i sensi ci restituiscono, per giungere al vero significato di ciò che percepiamo: così il gatto, qui antropomorfizzato, verrebbe a costituire non un semplice *divertissement* ma un'allusione alla capacità di osservazione nelle tenebre associata per via etimologica a questo animale<sup>57</sup>. A Dio si chiede infatti di non allontanare il Suo sguardo dal fedele al fine di proteggerlo dal leone e dal corno dell'unicorno, che, pur citati nel testo, non vengono qui rappresentati per poi riapparire, a conferma, non di un inserimento casuale di questi elementi marginali di repertorio all'interno della decorazione, ma del loro porsi come segni funzionali, note mnemoniche di rimando tra i vari brani, a f. 47v, nelle forme di due profili leonini con lingue che rammentano il disegno di un corno (**fig. 21**).

Anche le scene che coinvolgono cani, pesci e conigli e, solo in un caso, ovvero a f. 29r, un uomo intento a suonare un corno, costruiscono il loro significato sui rapporti di relazione tra singoli motivi non sempre scevri di ambiguità (**figg. 11-14**). Il tema dell'inseguimento e, quindi, della caccia costituisce, ad esempio, un contesto semantico complesso per la figura del cane: se da un lato potremmo cogliere nel rapporto preda/predatore una traduzione visiva di quello tra il fedele e le tentazioni terrene, che sarebbero quindi simboleggiate dal *canis*, dall'altro lato i *Bestiari* ci restituiscono una lettura positiva di questo animale, fedele compagno dell'uomo, «*volontarie cum domino ad praedam currunt*»<sup>58</sup>, le cui virtù sono la sensibilità, e la saggezza, sempre intese all'interno dell'orizzonte della società umana, nonché la forza e la velocità. Associati al canto per via etimologica, questi animali sono inoltre definiti più intelligenti di altri perché riconoscono il proprio nome e sono affezionati ai padroni: ogni razza ha poi specifiche abilità come quella di proteggere le greggi di pecore dalle minacce dei lupi o le case e i beni dai ladri, e quella di seguire

---

<sup>57</sup> Nel paragrafo 38 del II capitolo, *De Bestiis*, del libro XII, Isidoro di Siviglia parla del gatto introducendolo come nemico dei topi, *muribus infestus*, da cui *musius*; il nome comune di *cattum* deriverebbe invece secondo alcuni dall'azione di catturare, secondo altri dal cattare, ovvero dalla capacità di vedere nelle tenebre: quest'ultima accezione ha un'immediata declinazione morale, legandosi all'aggettivo *catus*, sagace, derivato dal greco καίεσθαι che significa ardere, mettere a fuoco: *Bestiari* 2018, pp. 433-435.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 430, citazione tratta dalle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia nella traduzione di A. Valastro Canale.



le tracce degli animali selvatici, decidendo quale sentiero intraprendere al presentarsi di un bivio attraverso un ragionamento riflessivo e sillogistico elaborato sui dati forniti dall'odorato: «*Superest igitur ut in istam se partem contulerit et sic falsitate repudiata inuenit veritatem [...]*». <sup>59</sup>

Attitudini e comportamenti finiscono per suggerire un'identificazione del *canis* proprio con i frati predicatori<sup>60</sup>, «che insegnando e praticando continuamente i giusti comportamenti respingono le insidie del diavolo perché egli non sottragga col furto il tesoro di Dio, cioè le anime dei cristiani»<sup>61</sup>: la lingua, che guarisce una ferita leccandola, viene così paragonata alla funzione correttiva svolta dai confessori nei confronti del peccatore; la capacità di sanare anche le viscere corrisponderebbe all'azione del maestro che purifica l'anima attraverso le sue opere e le sue parole; la moderazione nel mangiare diviene monito per coloro che si occupano della cura spirituale degli altri; e, infine, il ritornare al proprio vomito allude a chi ricade nei peccati che ha già confessato.<sup>62</sup>

Scarsa invece è l'attenzione rivolta nei *Bestiari* alla lepre/coniglio<sup>63</sup>, che assume quindi un valore solo in virtù del suo ruolo all'interno di scene che lo pongano in rapporto con altri animali, come avviene nelle immagini di caccia, che finiscono per visualizzare genericamente una situazione di minaccia intimamente correlata a quel luogo del foglio: esterno allo specchio di scrittura, il margine accoglie infatti intromissioni e pericoli del mondo reale, ponendosi però come momento obbligato di passaggio per giungere alla Salvezza incarnata dal Verbo. Il senso di movimento che percepiamo e che lega tra di loro i vari elementi del disegno riconduce infine questo tema nell'ambito di una precisa categoria tipologica, quella della catena<sup>64</sup>, che include, oltre alle scene di caccia, che possono coinvolgere figure di cacciatori, più spesso suonatori di corno, che incitano il cane

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 838: la citazione dell'Anonimo *Bestiario* di Oxford è tratta dalla traduzione di C. Cremonini.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 837-845; il testo del *Bestiario* di Oxford lo si ritrova in forma abbreviata nel *Bestiario* di Pierre de Beauvais (fine XII – inizi XIII secolo; p. 1677), e quindi nel *Libro del Tesoro* di Brunetto Latini (1220 circa – 1293; pp. 1847-1848), dove viene ampliata solo la parte relativa alle varie specie e alle loro abilità nelle attività venatorie.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 841.

<sup>62</sup> Altra lettura ne verrà data nel *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival, dove questo comportamento del cane diviene per l'amante l'allusione alla possibilità, non praticabile, di poter rimangiarsi quanto si è pronunciato e di cui poi ci si pente, e per l'amata il simbolo dell'onore necessario per proteggersi e di cui farà scorta, ricorrendovi in caso di bisogno: *Ivi*, pp. 1693, 1747.

<sup>63</sup> Questo animale, che fu tra quelli aggiunti al *Fisiologo greco* nella versione detta bizantina o dello pseudo Epifanio, per poi approdare in quelle latine, si trova già nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (libro XII, I, *De pecoribus et iumentis*): il suo nome richiamerebbe il termine *levipes*, ovvero dal piede leggero, in virtù della sua corsa, e il suo carattere sarebbe mansueto; una successiva distinzione terminologica ci porta però a leggere certe figure non isolate ma poste in una scena di caccia o di inseguimento come conigli (*cuniculi*), catturati e stanati grazie all'opera di ricerca dei cani.

<sup>64</sup> Carruthers 2013, p. 78.

all'inseguimento della preda, come a f. 29r (**fig. 14**), anche elementi ibridi e zoomorfi legati tra di loro da un processo di metamorfosi continua, che porta lo sguardo a trascorrere dall'uno all'altro senza soluzione di continuità, o figure di pesci e volti umani, dalle cui bocche escono filamenti, talora arricchiti da piccole sfere, che si sviluppano poi sulla pagina (ff. 7r, 35r, 41r, 51r; **figg. 10, 15-17, 21**). Al di là dell'apparente diversità, basata sui contenuti figurativi e descrittivi, queste immagini della catena sono tutti segni del funzionamento della memoria: la foresta<sup>65</sup>, tipico ambiente venatorio e quindi implicito nelle scene di caccia, diviene così simbolo del disordine del materiale cognitivo che potrà essere organizzato solo grazie a una continua pratica nello studio, e nell'esercizio delle tecniche di associazione e di visualizzazione mentale, che permetteranno poi di trovare i contenuti acquisiti proprio come la conoscenza del territorio permette al cacciatore di scovare le prede che lo abitano.

Guardando ora al repertorio dei marginalia del *Graduale* A ci sono ancora tre disegni da analizzare: il pellicano eucaristico, il drago e il grifone bicefalo. Il primo è simbolo di Cristo e della Resurrezione secondo quell'accostamento tra il suo comportamento verso la prole, «*Dicono [...] che il pellicano uccide i propri piccoli, li piange per tre giorni, e poi ferisce se stesso per restituire loro la vita aspergendoli con il proprio sangue*» (Isidoro di Siviglia, *Etimologie*, Libro XII, VII), e quello di Dio verso gli uomini (*Isaia* 1,2) che ritroviamo riproposto in modo costante in tutti i *Bestiari*, dall'Anonimo *Fisiologo Etiopico* alle diverse versioni del *Fisiologo latino*, dai *Discorsi* di Giovanni Crisostomo all'Anonimo *Bestiario* di Oxford (fine XII-inizi del XIII secolo), all'*Aviario* di Ugo di Fouilloy (**figg. 18, 19**). Quest'ultimo trattato, di cui si conserva un esemplare genovese tardo duecentesco, ci permette di ampliare le nostre considerazioni, finendo per cogliere nella figura del pellicano una possibile allusione all'attività di predicazione, come già accaduto per il cane, nonché un monito all'astinenza come modello di vita monastica. Nel capitolo XXXVIII infatti leggiamo: «Questo uccello uccide i suoi piccoli con il becco perché converte coloro che non credono con la parola della predicazione. [...] E così dopo tre giorni restituisce alla vita i piccoli con il suo sangue perché Cristo con il suo sangue salva i redenti. D'altro canto in senso mistico con il pellicano possiamo intendere non un giusto qualsiasi, ma quello lontanissimo dal piacere carnale [...] Il pellicano uccide i suoi piccoli con il becco in quanto il giusto giudica e disprezza con la sua bocca ciò che di male ha fatto in pensieri e azioni dicendo: “*Confesserò al Signore le mie colpe; e tu hai rimesso l'empietà del mio peccato*” [Sal 31, 5] [...] A questo pellicano diviene simile la vita dell'eremita che si ciba di poco e non cerca di riempirsi il ventre, l'eremita che non vive per mangiare ma che mangia per vivere»<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Forse a questo stesso tema alludono gli alberi rappresentati nei ff. 7r, 26v, e 51r.

<sup>66</sup> *Bestiari* 2018, p. 713: la citazione è tratta dalla traduzione di M. Sanson.

Questo tema è posto in relazione, sia a f. 62v sia a f. 198r, con la figura di un drago alato, incappucciato, caratterizzato da un lungo collo, da una coda, e da due sole zampe terminanti in zoccoli, un essere ibrido e grottesco, che non rifugge il tono farsesco. In una lettura che comprenda entrambi i disegni e li valorizzi in un discorso dialettico il drago verrebbe ad assumere una connotazione negativa<sup>67</sup> di contro alla sacralità del pellicano eucaristico, che sembra quasi cercare riparo e rifugio sotto l'iniziale miniata, ovvero sotto la parola di Dio. I testi corrispondenti avvalorano una tale ipotesi, proponendo chiare allusioni al male, e al sacrificio di Cristo per la Redenzione dell'umanità. A f. 62v, dopo la *Prefatio* della Santissima Trinità, *Salmo* 30, 17-18: «*Illuminam faciem tuam super servum tuum, et salvum me fac in tua misericordia: Domine, non confundar, quoniam invocavit te*», leggiamo: «*Exsurge, quare obdormis, Domine? exsurge et ne repellas in finem: quare faciem tuam avertis, oblivisceris tribulationem nostram? adhaesit in terra venter noster: exsurge, Domine, adiuva nos et libera nos*».

A f. 198r al *Communio* della *Feria secunda*, *Salmo* 34, 26: «[...] *induantur pudore et reverentia, qui maligna loquuntur adversus me*», segue l'*Introitus* della *Feria Tertia*, Gal 6, 4: «*Nos autem gloriari in cruce Domini nostri Jesu Christi: in quo est salus, vita, et resurrectio nostra: per quem salvati, et liberati sumus [...]*».

Il grifone bicefalo che compare a f. 55r sembra invece essere sfuggito da una delle *rotae* che occupano alcune delle iniziali decorate del *Graduale*<sup>68</sup>, dove aquile bicefale, e leoni rampanti coronati suggeriscono una chiara ripresa di disegni dei tessuti di gusto orientale, che non mancano di comparire sia in una delle croci monumentali ricondotte al contesto della pittura ligure tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo nella forma di un drappo d'onore<sup>69</sup>, sia nell'inventario di Luca

---

<sup>67</sup> In *Isaia* 43, 20 leggiamo: «Mi glorificheranno le bestie selvatiche, draghi e struzzi» e da qui Ugo da Fouillois nel suo *Aviario* parte per specificare: «Che altro si indica infatti con il nome di draghi se non le menti malvage che strisciano sempre in terra nei pensieri più bassi» [...] Il Signore afferma pertanto che sarà glorificato dal drago e dallo struzzo perché induce ad onorarlo con una profonda riflessione tanto coloro che sono manifestamente malvagi quanto quelli che sono fintamente buoni». L'anonimo *Bestiario* di Oxford, oltre a riprendere tali parole, in un capitolo dedicato al drago precisa che a questa creatura è paragonabile il diavolo, il serpente più smisurato, la cui forza non è nei denti ma nella coda perché quando ha perso le forze inganna con la menzogna coloro che attira a sé: *Ivi*, pp. 849, 921, 1001.

<sup>68</sup> Pur non rientrando nel tema qui trattato le immagini zoomorfe presenti nelle iniziali, draghi alati, aquile bicefale, leoni rampanti, partecipano a un immaginario fantastico che affonda le sue radici nella cultura orientale e che, adottate in un contesto cristiano, alludono alla sfera divina, e alla regalità di Cristo: si veda P. Androudis, *Double-Headed Eagles on Early (11th-12th c.) Medieval Textiles: Aspects of Their Iconography and Symbolism*, in *Nis and Byzantium XIV*, ed. by M RaKocija, Nis 2016, pp. 315-341 con bibliografia di riferimento.

<sup>69</sup> La decorazione impressa a punzone della *Croce* già in Santa Maria delle Vigne (Genova, Museo di Sant'Agostino) è stata paragonata da Ferdinando Bologna a una preziosa stoffa lucchese, un manufatto sicuramente conosciuto a Genova vista la presenza in città fin dal XII secolo di una fiorente comunità proveniente dalla città toscana e legata alla

Fieschi (1275-1336) sotto la formula di “*opus cyprense*”<sup>70</sup>, testimoniando l’apprezzamento e la presenza di questo genere di manufatti e di repertori nel panorama locale del periodo<sup>71</sup> (**fig. 20**). Il significato che questa creatura può incarnare, al di là di porsi come segno del meraviglioso e dell’esotico, lo possiamo recuperare nelle parole di Isidoro di Siviglia, che, riprese anche nel *Bestiario* di Oxford, suggeriscono di vedere in questo animale fantastico un pericolo per l’uomo: «Il *grypes*, ossia il grifone, è stato così chiamato in quanto quadrupede alato [...] hanno corpo di leone, ali e faccia, invece, simili a quelli di un’aquila: sono acerrimi nemici dei cavalli e fanno a pezzi gli esseri umani che avvistano», *Etimologie*, Libro XII, II, *De Bestiis*<sup>72</sup>.

Esiste infine una serie di immagini che permette di vedere le pagine del *Graduale* A come luoghi di rappresentazione materiale e immateriale del suono e della musica, un tema che solo recentemente è stato oggetto di attenzione da parte degli studi storico-artistici<sup>73</sup> (**figg. 7, 9, 11, 14, 17**): la mano benedicente a f. 62v, e il rettile che si avvicina alla bocca del volto ritratto a f. 32r alludono infatti alla parola, il cane presente nei ff. 1r, 26v, 29r, 44r e 187r al canto, il leone salmista di f. 44r, il

---

produzione di tessuti tinti: A. M. Boldrini, *Santa Croce di Sarzano e i mercanti lucchesi a Genova (secc. XIII-XIV)*, in «A.S.L.S.P.», n.s. II, 1962, pp. 79-96: p. 80; G. Casarino, *Lucchesi e manifattura serica a Genova tra XIV e XVI secolo*, in «Rivista di archeologia, storia, costume», XXIX, nn. 3-4, 2001, pp. 3-49; per il commercio dei tessuti a Genova tra XII e XIV secolo si rimanda a G. Airaldi, *Genoa, Silk Trade and Silk Production in the Mediterranean region (ca. 1100-1300)*, in *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria, XIII-XV secolo*, cura di A. R. Calderoni Masetti, C. di Fabio, M. Marcenaro, Atti del Convegno internazionale di studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a Bordighera 1999, pp. 11-40. Sulla croce si veda: F. Bologna, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michelle Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Parigi-Milano 1994, pp. 7-29: p. 27; G. Algeri, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in Algeri, De Florian 2011, pp. 133-153: pp. 138-139 e figg. 3, 4 pp. 136-137, con bibliografia precedente, e con qualche perplessità circa la proposta formulata da Bologna (p. 152, nota 16).

<sup>70</sup> G. Ameri, *Inventarium cardinalis: i beni preziosi di Luca Fieschi*, in G. Ameri, C. Di Fabio, *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, committente (1300-1336)*, Milano 2011, pp. 25-80: pp. 58-67 con bibliografia di riferimento, dove sui paramenti in “*opus cyprense*” leggiamo: “[...] realizzati in sete variamente operate, perlopiù sciamito rosso, ricamate a fili d’oro con orbicoli contenenti leoni, grifi, aquile bicipiti e altri volatili spartiti da motivi a grata, spesso arricchiti da castoni preziosi [...]”, p. 62.

<sup>71</sup> Sul rapporto tra le stoffe riprodotte nel trecentesco *Codice Cocharelli* e la produzione genovese del XIII secolo si veda, F. Fabbri, *Il Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in Algeri, De Florian 2011, pp. 289-310, in particolare pp. 290, 296, 305 nota 16 e 307 nota 39. Si veda anche L. Pessa, *Tessuti d’Oltremare a Genova*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale nel mediterraneo al tempo degli Embriaci*, a cura di L. Pessa, catalogo della mostra (Genova, 19 marzo – 26 giugno 2016), Genova 2016, pp. 94-103.

<sup>72</sup> *Bestiari* 2018, pp. 427, 811.

<sup>73</sup> Si rimanda a B. Williamson, *Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence*, in «Speculum», 88.1, 2013, pp. 1-43.

suonatore di corno a f. 29r, e la reiterazione di motivi decorativi interni ed esterni al corpo delle iniziali<sup>74</sup> alla musica resa come concetto e per il suo valore simbolico<sup>75</sup>, e, infine, il monaco domenicano che, a f. 167r, è raffigurato di profilo, con in mano un libro<sup>76</sup> e la bocca aperta, forse proprio mentre è intento a intonare un salmo, agli atti performativi del *legere* e del *cantare*<sup>77</sup>, essenziali per l'attivazione del valore della pagina come complessa unità semantica fatta di immagini e parole: «one of the major themes in the psalms is sound, that is to say making supplication or giving thanks to God through the raised voice or music-making»<sup>78</sup> (fig. 22).

Il riconoscimento della natura meditativa e contemplativa delle pratiche devozionali e liturgiche medievali ha portato ormai da tempo a rivolgere una particolare attenzione al tema della percezione sensoriale così come veniva intesa ed esperita in quei secoli: se da un lato le teorie cognitive e neuropsicologiche, basate sugli scritti di Aristotele e di Galeno, riconoscevano nei vari organi di senso l'origine di tutti quei dati che la facoltà del cervello nota come *sensus communis* avrebbe poi fuso in unità, riconducendoli all'unico oggetto che li aveva generati e portando quindi ad acquisire consapevolezza di ciò di cui si era fatto esperienza, dall'altro lato esistevano facoltà percettive interne, contigue ma distinte da quelle fisiche, che operavano nella sfera immateriale e spirituale dell'immaginazione. Ma tra i sensi non corporei è stata la vista, declinata nelle forme del 'mind's eye', a essere oggetto di una particolare attenzione nell'ambito degli studi sulle pratiche meditative e devozionali e, quindi, sul ruolo delle immagini, mentre scarsa è stata l'attenzione rivolta agli altri sensi nonostante la concettualizzazione di cui furono oggetto da parte di alcuni autori medievali, non ultimo sant'Agostino<sup>79</sup>. È stata Beth Williamson la prima a proporre una riflessione che,

---

<sup>74</sup> Sul valore della ripetizione degli stessi motivi all'interno di un programma iconografico come segni di «a reiterated musical note giving unity and alleviating uniformity», si veda L. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts* (California Studies in the History of Art, 4), Berkeley 1966, p. 20.

<sup>75</sup> «The instruments help represent the idea of music where its symbolic power has clearly reached beyond the musical reality of the time», T. Seebass, *The Visualisation of Music Through Pictorial Imagery and Notation in late Medieval France*, in *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, ed. by S. Boorman, Cambridge 1983, pp. 19-33: p. 26; Sul tema della visualizzazione della musica si rimanda inoltre a Id., *Lady Music and Her "Proteges" from Musical Allegory to Musicians' Portraits*, in «Musica Disciplina», 42, 1988, pp. 23-61; R. Buckland, *Orality and Musical Symbolism in the Luttrell Psalter*, in «Music in Art», vol. 28, n. 1/2, 2003, pp. 71-97; Williamson 2013.

<sup>76</sup> Per alcune osservazioni sulla rappresentazione di laici e di religiosi in rapporto al libro in un manoscritto realizzato per Genova si veda Neff 2020, p. 56.

<sup>77</sup> «[...] the medieval reader understood by listening to himself. Hence in his mind the differences between *legere* and *cantare* in so far as the voice was concerned, were only differences of degree, i.e. of vocal intensity and intonation», S. J. P. van Dijk, *Medieval terminology and Methods of Psalm Singing*, in «Musica disciplina», IV, 1952, pp. 7-27: p.8.

<sup>78</sup> Buckland 2003, p. 71.

<sup>79</sup> Williamson 2013, p. 13.

andando al di là dello sguardo, affrontasse il rapporto tra arte e musica «in terms of how we might use the conventions of one to reflect upon the other»<sup>80</sup> al fine di elaborare un metodo capace di interrogare forme visive e segni musicali, e di ricomporli in un discorso unitario in cui il suono e il silenzio si riconoscessero come contenuti dell'immagine e della sua percezione, elaborazione e ricreazione mentale.

«Manuscripts containing musical notations are sometimes analysed for their visual or material characteristics in terms of their codicology, *mise en page*, or illuminations, but rarely is the music itself considered visually by those otherwise interested in visual culture and the effects of the visual. Most of the time musical notation is assumed by non-musicologists necessarily to presuppose a realization in performance - offering a prescription, a map, for performance - and, working on this assumption, scholars consider it to be a specialized field to be left aside for the consideration of musicologists only»<sup>81</sup>.

Le notazioni musicali devono essere quindi considerate anche come una rappresentazione, come segni visivi, come allusioni simboliche da leggersi in rapporto ai testi e alle immagini: se in alcuni manoscritti miscelanei, realizzati per la devozione privata, questo metodo di analisi può portare al riconoscimento dell'esistenza di tetragrammi e note destinate a essere ricreate solo interiormente, in *Graduali* e *Antifonari* è innegabile il loro valore come prescrizioni per l'esecuzione ma, anche in questo caso, la musica, destinata a essere performata dalla voce per essere ascoltata, è prima di tutto musica silenziosa, segno mostrato all'occhio, suono mentalmente creato dall'immaginazione di chi guarda, nonché momento essenziale del canto corale monastico. La recitazione dei salmi per antifone, dove metà del coro cantava i versi dispari e l'altra metà rispondeva intonando quelli pari, prevedeva infatti nel mezzo di ogni verso una pausa per riprendere fiato, nota come *media distinctio*, che funzionava anche come momento meditativo durante il quale riflettere sul testo che veniva eseguito: durante questa interruzione la musica rimaneva una presenza, sia come eco di ciò che era stato pronunciato, sia come suono pre-annunciato nella mente dei cantori, ma sempre come segno a inchiostro destinato allo sguardo.

Nel *Graduale* A la rappresentazione per figura della musica interiore esce dal tetragramma, dove le linee tracciate in rosso e le note realizzate a inchiostro nero costituiscono «a powerful graphic distinction between the spoken/textual medium, and the sung/musical»<sup>82</sup>, per raggiungere i marginalia: il monaco con il libro in mano, la lira, il corno, e i filamenti che fuoriescono ora da bocche aperte di pesci o di visi ritratti di profilo ora dal becco dei volatili sono tutti segni che

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>82</sup> E. Dillon, *Medieval Music-Making and the "Roman de Fauvel"*, Cambridge 2002, p. 20

alludono alla dimensione sonora ma silenziosa, quindi mentale, che percorre queste pagine. Il recupero dei contenuti aurali permette infine di restituire l'oggetto libro a una sfera temporale, che solo apparentemente contrasta con l'immediatezza della visione: lo sguardo e l'udito, la materialità e il suono si scoprono come parte di un'esperienza devozionale prolungata nel tempo perché oggetto di percezione, esecuzione e di ricreazione mentale e immaginativa capace di muoversi tra le diverse sfere sensoriali.

In conclusione, questi disegni a margine, sia nel loro isolamento e quindi in una lettura che li colga come segni a sé stanti, sia in una logica che li ponga a dialogo con gli altri elementi della pagina, iniziali miniate e testo, finiscono per comporre una tensione dialettica tra immaginazione e naturalismo, alterità e identità, caos e ordine, dinamicità e stabilità, suono e visione, invisibile e silenzio, una tensione che viene risolta in una dimensione spaziale, che è la pagina dilatata dalla parola che si fa memoria e immaginazione nel lettore, e in una dimensione temporale che sempre ritorna attivata dal canto. La dialettica per figura trova qui il suo compimento anche senza che i due poli di questa contrapposizione vengano rappresentati: è infatti sufficiente il grottesco per richiamare alla memoria l'armonia, è sufficiente il caos per richiamare con forza l'idea dell'ordine, è sufficiente il silenzio per ricreare il suono. In una prospettiva di efficacia comunicativa sono proprio le incongruenze dei segni, la loro apparente casualità di forme e di accostamento, la loro assoluta irrazionalità, e la loro capacità di trasformazione e di allusione, di contraddizione e di negazione della normalità percettiva a divenire punti di forza delle figure marginali, al di là della possibilità di istituire da parte di chi le vede un'immediata correlazione con il testo. Dobbiamo sempre pensare a diversi orizzonti e livelli di lettura che vanno a coincidere ora con la prospettiva dell'illustratore ora con quella di chi si trovava a leggere quelle figure durante la liturgia: il miniatore poteva adottare un modello decorativo che prevedeva, tra i vari elementi, anche i marginalia, e realizzarlo ricorrendo a disegni di repertorio, distribuiti secondo precise indicazioni capaci di rendere quei segni allusioni al testo e il folio luogo della memoria, animato da un vocabolario di termini noti tratti da altre compilazioni, come enciclopedie naturali e *Bestiari*, che circolavano nella Genova tardo duecentesca e che nel XIII secolo venivano anche adottati come fonti di temi e immagini dai predicatori<sup>83</sup>: la logica è quella di un mondo ironico, dissacratorio, irrazionale, fantastico, grottesco, che si muove nello spazio della pagina, e che nel suo rapporto con

---

<sup>83</sup> S. Delmans, *La réception des encyclopédies naturelles dans les sermons au XIII siècle. Quelques exemples*, in «Rursus», 11, 2017, pp. 1-17 con bibliografia di riferimento. [<http://journals.openedition.org/rursus/1340>]. Per i trattati che circolavano a Genova si rimanda qui ai capitoli sull'*Aviario* di Ugo de Fouilloy (capitolo VIII.1), e sul *Bestiario d'Amore* di Richard de Fournival (capitolo IX.2).

la dimensione sacra della parola, un rapporto attivato dallo sguardo, dalla lettura, e dal canto, trova la possibilità di esistere in quanto segno complementare di un'unità semantica<sup>84</sup>.

### III.3. *Alla ricerca di un linguaggio: le iniziali istoriate del Maestro del ms. Lat. 42 come spazio di rappresentazione e luogo della parola*

«[...] gli alberi crescevano senza alcuna spontaneità,  
quasi fossero consapevoli dello schema decorativo che  
contribuivano a formare [...]».  
W. Somerset Maugham<sup>85</sup>

In un saggio intitolato *Genealogia del libro* Paul Zumthor propose alcune considerazioni sul valore dell'illustrazione nei codici manoscritti, che hanno suggerito l'idea per questo capitolo: fin dall'età carolingia il libro sarebbe stato il luogo materiale in cui si tentò di comporre l'immagine colorata e la lettera evocatrice, perseguendo il raggiungimento di «un loro perfetto accordo [capace di unire] l'utilità del testo e la bellezza dell'immagine, nonché l'utilità di questa e la bellezza di quello, poiché sarebbe arbitrario distinguere tra questi valori»<sup>86</sup>. La miniatura avrebbe avuto inoltre la funzione primordiale di esplicitare la ricchezza latente dell'opera, ponendosi come segno paragonabile alla chiosa, ma distinta da quella perché non nasce dal testo ma con il testo con cui condivide linee strutturali e prospettive espositive all'interno della pagina, scoprendosi così, secondo quella definizione coniata da Jérôme Baschet, «immagine-oggetto»<sup>87</sup>: come ogni altra forma di rappresentazione per figura anche la miniatura è infatti inseparabile dalla materialità del

---

<sup>84</sup> Oltre a rimandare alla bibliografia già citata nel capitolo introduttivo sul valore della *mise en page* e dei marginali, si vedano anche K. P. Wentersdorf, *The Symbolic Significance of Figurae Scatologicae in Gothic Manuscripts*, in *Word, Picture, and Spectacle, Early Dram, Art, and Music*, 5, Kalamazoo, Michigan 1984, pp. 1-19, e, per il riconoscimento della parola come presenza necessaria per la composizione dei marginalia, che non compaiono mai in rapporto a illustrazioni a tutta pagina, a R. Ellis, *The Word in Religious Art of the Middle Ages and the Renaissance*, in *Word* 1984, pp. 21-38: p. 21.

<sup>85</sup> W. Somerset Maugham, *Il mago*, Milano 2020, p. 9.

<sup>86</sup> P. Zumthor, *La genealogia del libro*, in Id., *Lingua, testo, enigma*, traduzione di M. Ugolini, Genova 1991 [I ed. Paris 1975], pp. 29-56: p. 33.

<sup>87</sup> J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Saint-Amand 2008, in particolare pp. 25-64.



suo supporto e dal simbolismo a esso associato<sup>88</sup>, così come dal suo essere parte di un oggetto, in questo caso il libro, che, operando in specifici contesti d'uso, ne definisce le funzioni<sup>89</sup>. E quali sarebbero le funzioni di una lettera istoriata su cui si concentrerà la mia analisi? Schematicamente potremmo rispondere: visualizzare le principali ripartizioni testuali; e fornire supporto alla memoria all'interno di percorsi di fruizione dell'opera, di apprendimento e di riflessione. La miniatura in quanto *immagine-oggetto*, segno visivo non solo letto e percepito, ma anche immaginato, svolse infatti un ruolo fondamentale nelle pratiche monastiche dove lo studio e la meditazione erano fondate sull'ascolto, sulla lettura e sulla *ruminatio* dei testi sacri, e supportate da immagini e schemi ora mentali ora materiali<sup>90</sup>. Se leggere vuol dire comprendere e comprendere vuol dire interpretare<sup>91</sup>, le storie dipinte, al pari del testo, furono oggetto di osservazione, di memorizzazione, e di riflessione, e la loro efficacia risiedeva anche nel non poter essere immediatamente colte nella loro complessità semantica. Gli elementi disegnativi che non comprendiamo possono essere così ascritti all'ambiguità e all'ambivalenza propria del linguaggio per figura: ed è in questa continua ricerca del senso, che si rivela irriducibile a un'unica verità, che l'immagine mostra la sua funzionalità come strumento, non solo di restituzione, ma anche di *amplificatio* dei contenuti dottrinari e in genere testuali.

Guardando poi all'intera pagina come luogo di esposizione, come superficie strutturata in quanto spazio di un percorso visivo e mentale attivato dalla lettura, l'iniziale miniatura potrebbe essere anche efficacemente definita come «immagine-luogo»<sup>92</sup>, espressione che viene invece riservata alle rappresentazioni che vanno a segnare gli ambienti architettonici, in particolare gli edifici di culto, e come «immagine sonora», e non perché posizione e composizione ripropongano ritmi e melodie musicali, ma perché, nel suo stringente rapporto con la parola, e quindi con la voce di chi legge e 'rumina', si fa essa stessa luogo della voce.

---

<sup>88</sup> H. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough 2004, in particolare il capitolo I, *Matter*, dove vengono indagate quelle qualità specifiche associate ai vari materiali che concorrono all'efficacia simbolica dell'immagine-oggetto: la pergamena sarebbe, al pari del legno e dell'avorio, materia vivente, mentre la scrittura segno che vuole imitare l'incarnazione di Cristo; Baschet 2008, p. 36.

<sup>89</sup> Su questo concetto si veda O. Pächt, *La miniatura medievale*, Torino 2000 [I ed. München 1984], p. 10 dove leggiamo: «Il cristianesimo non distingueva il libro come mezzo di comunicazione dal messaggio divino in esso contenuto. Il libro era la forma tangibile della salvezza: non conteneva solo il testo del Vangelo ma era il Vangelo».

<sup>90</sup> M. Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris 2002, pp. 98-103; Baschet 2008, p. 40 e nota a p. 371.

<sup>91</sup> E. Auerbach, *Figura*, Paris 1993, p. 81 [I ed. 1938]; sul concetto di interpretazione applicabile allo studio dell'intero Creato in quanto libro scritto dal dito di Dio e formulato da Ugo da San Vittore (1096-1141), maestro della scuola dei Vittorini a Parigi nei primi decenni del XII secolo, si rimanda a Baschet 2008, p. 178.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 67.

Il ruolo svolto dalla miniatura investe così tre livelli: quella materiale, che comprende il supporto, il colore, e la bellezza dei decori; quella strutturale, il cui valore significativo si rivela nella sua collocazione secondo una precisa gerarchia in risposta alla necessità di visualizzare le ripartizioni testuali, e quindi di favorire la consultazione nonché la memorizzazione delle varie unità codicologiche o delle singole pagine; e quella simbolica, che concorre a rendere il foglio, e quindi il libro, un efficace sistema comunicativo. Adottando una metodologia che si lasci alle spalle le tradizionali letture iconografiche e iconologiche, che tendevano a limitare la valutazione degli aspetti formali alla fase pre-iconografica e a ridurre le rappresentazioni per figura alla traduzione visiva di contenuti testuali, bisogna quindi valutare con attenzione il campo visivo di rappresentazione e soffermarsi sulla sintassi espositiva del linguaggio pittorico, capace di generare molteplici soluzioni e varianti di uno stesso tema<sup>93</sup>. L'estrema inventiva dell'arte medievale, riconosciuta tra gli altri da Rudolf Berliner, trova espressione nelle parole che Guglielmo Durando (1230-1296) scrisse in relazione alla possibilità per l'artista di poter rappresentare le scene bibliche a sua convenienza, «*Sec et diversae hystoriae tam novi quam veteris testamenti pro voluntate pictorum depinguntur*»<sup>94</sup>: dal momento che non esistevano definizioni normative dell'iconografia o un controllo formale esercitato dalle autorità ecclesiastiche, e che il peso della tradizione, garantito dai sistemi di copia e di replica degli antighi, e dall'impiego di repertori di modelli non annullava la libertà dell'illustratore e la possibilità di introdurre delle varianti, le ripetizioni non possono che essere il segno di una pratica produttiva caratterizzata e performata da un certo stile, ossia secondo una certa sintassi espositiva ed espressiva<sup>95</sup>.

«[...] Même le caractère plus ou moins signifiant des traits formels ne peut être déterminé que par comparaison avec l'ensemble du décor d'un manuscrit (voire d'un groupe apparenté de manuscrits), puisque dans cette sémantique sans sémiotique qu'est l'image, chaque œuvre (ou groupe d'œuvres) élabore, ou du moins affine, son propre [...]»<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> Sul concetto di iconografia seriale, capace di comprendere le diverse varianti all'interno di ciascun tema come espressione delle possibilità figurative legate all'inventiva medievale, si veda Ivi, pp. 280-281.

<sup>94</sup> R. Berliner, *The Freedom of Medieval Art*, in «Gazette des Beaux-Arts», 28, 1945, pp. 263-288; L. Nees, *The Originality of Early Medieval Artists*, in *Literacy, Politics and Artistic Innovation in the Early Medieval West*, ed. by C. Chazelle, New York-London 1994, pp. 77-109 dove viene introdotto il concetto di originalità dell'artista; per il concetto di «inventivité des images», che va a sostituire quello di «originalité de l'artiste», e per la citazione di Guglielmo Durando si rimanda a Baschet 2008, pp. 255-260 e 422 note 13 e 16.

<sup>95</sup> F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris 1982, p. 17.

<sup>96</sup> Baschet 2008, pp. 261-262.

A seguito di queste premesse vorrei tentare di individuare alcuni degli aspetti formali, strutturali ed espositivi che compongono il *systeme de significations* del Maestro del ms. Lat. 42 o, per impiegare un'espressione formulata da Pierre Francastel, il suo pensiero figurato. Se le opere visive sono degli atti di pensiero, trasmessi attraverso le specificità del linguaggio pittorico, allora le caratteristiche formali che le compongono non possono essere considerate delle semplici traduzioni di discorsi e contenuti dottrinari o, in generale, letterari: la costruzione plastica, le scelte compositive, e il registro retorico impiegato sono tutti elementi che partecipano alla creazione di senso che si intendeva porre in essere<sup>97</sup>. In particolare nell'analisi di un manoscritto miniato parlare di pensiero figurato significa indicare tutti quegli elementi utilizzati dall'artista per esprimere un tema narrativo o un'idea, o meglio quell'insieme di segni e di rapporti tra i segni adottati in modo costante e aventi un medesimo significato qualunque fosse il soggetto rappresentato: questa sintassi figurativa è composta da motivi tipici e ricorrenti, ora naturali, che riproducono quelli dell'esperienza, ora convenzionali e simbolici, che, distinti da quelli puramente mimetici, si fanno portatori di significati che altro non sono che l'esito di un processo di elaborazione linguistica, dove acquisiscono un valore anche i rapporti relazionali<sup>98</sup>. Lo sguardo che si intende qui proporre è quindi legato al concetto di *semantica dell'enunciato figurativo* elaborato a partire dalle teorie linguistiche di Émile Benveniste: non è la somma dei singoli segni a creare il senso, bensì è il senso a determinare la creazione dei segni, e l'intenzione comunicativa potrà essere recuperata in un'analisi che guardi ai rapporti tra i vari elementi nel contesto generale di enunciazione. La miniatura dovrà essere intesa nella sua totalità, in rapporto alla pagina e in relazione alle altre immagini che appartengono allo stesso oggetto e allo stesso ambito di produzione per poter essere colta come espressione di un discorso per figura segnato da alcune costanti: sarà in questo modo possibile tentare di definire il linguaggio iconografico di un maestro, che risulterà composto dalle proprietà plastiche e cromatiche, dalla posizione di figure e oggetti nel campo pittorico, e quindi dal loro rapporto con il fondo e la cornice, e dall'importanza conferita alla direzione di lettura nella composizione dell'immagine, e all'asse mediano come luogo di messa in scena del soggetto principale o di convergenza della direttrici gestuali e narrative – tutte queste convenzioni, ben lungi dal

---

<sup>97</sup> P. Francastel, *La Figure et le lieu*, Paris 1967, in particolare pp. 45-50; Id., *Art, forme, structure*, in *L'image, la vision et l'imagination*, Paris 1983, pp. 19-45; sull'idea dell'incapacità del linguaggio verbale di rendere la complessità dell'opera d'arte, che risale al XVIII secolo, si rimanda a Carruthers 2013, p. 103; Baschet 2008, pp. 160-163.

<sup>98</sup> Il concetto di serialità delle immagini deve essere inteso sia come ripetizione di segni all'interno dello stesso repertorio sia come riflesso della loro appartenenza a una tradizione illustrativa di cui è difficile individuare le origini e i rapporti di derivazione o di acquisizione: nel primo caso certe reiterazioni ci permettono di definire meglio lo stile del maestro, la sua costruzione linguistica, il suo registro espressivo e di aprire l'immagine a quella pluralità di senso che le appartiene (Garnier 1982, pp. 9-14, 63).

parcellizzare lo spazio di rappresentazione, finiscono per conferire unità e compattezza all'enunciato, privandolo di vuoti e fratture.

Dopo aver analizzato i margini e il loro immaginario nei codici ricondotti al Maestro del ms. Lat. 42, vorrei quindi proporre una prima riflessione su questi elementi del suo pensiero figurato, ovvero il valore spaziale conferito al corpo dell'iniziale e quindi la concezione della superficie racchiusa entro il segno alfabetico come campo scenico, a volte pensato come ambiente narrativo, altre come momento di manifestazione e di apparizione del divino, la retorica dei gesti in quanto riflesso di un preciso registro espressivo, e infine la lettera come luogo della parola<sup>99</sup>.

### III.3.1. *Lo spazio di rappresentazione e la retorica dei gesti: strategie narrative al di là dell'iconografia*

«Al contrario, è una pratica d'improvvisazione  
all'interno di una scena di costrizione [...]

J. Butler<sup>100</sup>

Gli studi che si sono occupati della miniatura genovese dell'ultimo quarto del Duecento e in particolare della ricostruzione del catalogo del Maestro del ms. Lat. 42 hanno individuato diversi elementi caratteristici e ricorrenti del suo linguaggio, che riguardano il disegno delle figure, in particolare la definizione dei tratti fisiognomici e la costruzione delle pieghe delle vesti, la tecnica pittorica, la gamma cromatica, e i repertori decorativi<sup>101</sup>; a questi ne possiamo aggiungere altri legati al vocabolario proprio delle iniziali istoriate di età gotica, parte integrante del sistema complesso della pagina scritta, illustrata e decorata, in particolare la piena leggibilità della lettera, il limitare le immagini dipinte all'interno del segno alfabetico senza che si rilevino casi significativi di espansione narrativa lungo i margini, e il legame tematico con il testo che sono chiamate a

---

<sup>99</sup> L'analisi sarà qui incentrata solo su esemplari biblici, corali e testi religiosi, dove il valore simbolico dei materiali, dei segni mimetici e non mimetici, dell'immagine e della parola, sono parte integrante del sistema comunicativo posto in essere da scribi e illustratori; nei capitoli dedicati allo studio di codici specifici e non riconducibili alla tipologia dei libri da devozione, mi riferisco in particolare all'analisi del ms. S 36 (32) della Bibliothèque municipale di Autun contenente il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico (capitolo VII), di due esemplari del *Guiron Le Courtois* (capitolo IX.1), e del ms. 20 dell'Eisenbibliothek di Schlatt, silloge di trattati filosofici (capitolo VIII.2), sono presenti riflessioni su questi stessi temi che andranno a confermare il pensiero figurato del maestro e dei miniatori attivi nello *scriptorium* domenicano.

<sup>100</sup> J. Butler, *La disfatta del genere*, Milano 2015, p. 25.

<sup>101</sup> De Florian 2004a con bibliografia precedente; Ead. 2011d con bibliografia precedente.

illustrare<sup>102</sup>. Tali segni distintivi sono stati ricondotti alla dipendenza da modelli oltremontani, parigini e piccardi, della metà del XIII secolo, su cui l'illustratore si sarebbe formato, e che sembrano riflettersi anche nel registro espressivo adottato e votato all'essenzialità tanto figurativa quanto d'ambientazione, un aspetto su cui però non ci si è mai soffermati con attenzione.

Al di là dell'adesione ai modelli francesi il tentativo di individuare le specificità delle iniziali costruite dal Maestro del ms. Lat. 42 è legittimato dal fatto che la realtà tipologica che passa sotto il nome di lettera miniata gotica fu resa varia e complessa dalla diffusa e ampia produzione libraria del periodo, dalla varietà delle tipologie testuali, dal diversificarsi della committenza, nonché dalla nascita di stili pittorici nazionali e regionali, sempre profondamente segnati dalla circolazione di volumi e di maestranze da intendersi come una continua apertura alle contaminazioni linguistiche.

Questa analisi assume poi un valore particolare in un contesto in cui, tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo, si registrerà una progressiva adesione ai modi della scuola bolognese, che incarna una tendenza del tutto opposta a quella francese: lo stile grafico e fortemente disegnativo di matrice oltremontana, che si traduce in una costante presenza di profili a inchiostro nero, sarà abbandonato a favore di una resa del segno alfabetico totalmente affidata al colore e alle forme fitomorfe in quella che può essere considerata come la prima fase di quel fenomeno di rinascita delle iniziali figurate che troverà una sua piena affermazione a partire dalla prima metà del Trecento in area nord italiana, soprattutto emiliana e lombarda<sup>103</sup>. Non sarà allora un caso se un'apertura dell'illustrazione all'intera pagina e quindi la costruzione di una narrazione capace di coinvolgere i margini e di creare ampie traiettorie di lettura si registri in un codice come il ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze dove evidente è l'intervento di una maestranza legata alla scuola veneto-emiliana: mi riferisco in particolare al così detto *The Life of Christ atelier*, responsabile, tra l'altro, della decorazione delle pagine del Calendario<sup>104</sup>.

Nei manoscritti ricondotti al Maestro del ms. Lat. 42 domina invece un senso di pesantezza delle iniziali miniate da intendersi nei termini di stesure piuttosto piatte e poco modulate, dell'uso di cromie sorde e di forme letterali ferme e trattenute da cornici per lo più quadrangolari, profilate a inchiostro nero, a volte fissate sulla pergamena da piccole 'griffe' dipinte, anche di forma zoomorfa. Questa chiusura tende a trasformare il segno alfabetico in un 'oggetto' che grava sul foglio, in un

---

<sup>102</sup> S. Maddalo, *Iniziale*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, consultata on line: [INIZIALE in "Enciclopedia dell'Arte Medievale" \(treccani.it\)](#). Si rimanda anche alle osservazioni presenti in G. Dalli Regoli, *La miniatura*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, *Grafica e immagine*, I, *Scrittura, miniatura, Disegno*, Torino 1980, pp. 124-183.

<sup>103</sup> F. Manzari, *La rinascita dell'iniziale figurata nella miniatura gotica e la sua circolazione tra Europa e Italia Settentrionale*, in «Arte medievale», IV, a. VI, 2016, pp. 213-226.

<sup>104</sup> Neff 2019.

elemento quasi architettonico che racchiude un campo pittorico che diviene luogo narrativo al pari delle placche smaltate delle legature. L'iniziale è quindi contorno, ma è anche elemento dello spazio di rappresentazione e concorre a definire la costruzione dell'immagine: tra le caratteristiche che Meyer Schapiro individua nella cornice in quanto segno semantico la lettera miniata è infatti portatrice soprattutto del *formato*, un fattore espressivo che determina forma, proporzioni, e dimensioni della superficie narrativa<sup>105</sup>. Tale profilo segue quindi i contorni della lettera, coincide con essa, per poi aprirsi ai contenuti della storia dipinta, che finiranno, in alcuni casi, per oltrepassare quel limite, magari attraverso la semplice sovrapposizione di un braccio o di un piede, esprimendo così l'indipendenza e l'energia del segno narrativo, e al contempo la sua omogeneità rispetto a quello letterale<sup>106</sup>. Se le scelte iconografiche sono spesso dettate da quella che è stata definita l'«*ad verbum technique*», ovvero la pratica di inserire nell'iniziale una traduzione per figura delle prime parole del testo, un accorgimento capace di creare un senso di continuità nella lettura e di fornire un'immagine mnemonica, immediatamente associabile all'*incipit*<sup>107</sup>, l'organizzazione dello spazio narrativo è deciso dalla lettera: possiamo quindi affermare che alcune costanti altro non siano che il riflesso di un determinato segno alfabetico, che, fornendo all'illustratore quello spazio, ora continuo ora frammentario, condusse all'elaborazione di disegni che potessero adattarsi<sup>108</sup> e che comprendevano figure, gruppi di figure, una scena, caratterizzata da un'azione in essere, un soggetto, identificato dalla sua riconoscibilità come evento, e un tema, che invece presenta un

---

<sup>105</sup> M. Schapiro, *Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative*, in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma 2002, pp. 92-119.

<sup>106</sup> Per comprendere l'effettivo valore di questo espediente retorico, mirante a rompere la rigidità del campo pittorico imposto dall'iniziale, bisognerebbe chiedersi se anche nelle miniature tabellari si registri il ricorso a questa soluzione e con quali modalità.

<sup>107</sup> Nel rapporto testo-illustrazione possiamo trovarci di fronte a tre varianti: l'immagine può proporsi come replica fedele di un passaggio testuale, come traduzione del suo contenuto ma secondo modalità più libere, o come espressione di un'idea formulata nel libro, a cui si allude attraverso figure non direttamente presenti nella trattazione scritta (Garnier 1982, pp. 16-17).

<sup>108</sup> Nel caso delle *Bibbie*, che riproponevano il modello parigino in un unico volume, segnato dalla compattezza del testo e dalle dimensioni ridotte delle iniziali, furono elaborate soluzioni disegnative molto semplici ed essenziali, che, essendo facilmente replicabili, divennero segni riconoscibili dei vari libri e quindi funzionali come immagini mnemoniche: P. Petitmengin, *La Bible de Saint Louis*, in *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, éd. par H. – J. Martin, J. Vezin, Marigny-le-Châtel 1990, pp. 85-89; R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles*, Berkeley-Los Angeles-London 1977, 15-21.

contenuto simbolico<sup>109</sup>. Nell'iniziale esistono quindi immagini narrative e immagini tematiche composte in relazione allo spazio e costruite su posizioni, espressioni e gesti<sup>110</sup>.

Certe scelte illustrative, in particolare la distribuzione delle figure nel corpo della lettera, devono anche essere comprese all'interno del loro contesto ovvero quello del libro, che propone al miniatore una superficie percorsa da segni visivi non mimetici, bensì convenzionali e arbitrari, che sollecitano nel lettore una modalità di percezione prescritta nel tempo, da sinistra a destra, dall'alto in basso; ed è proprio nella seconda metà del Duecento che iniziano a svilupparsi le prime strategie con le quali si cercherà di risolvere il contrasto tra la bidimensionalità dello scritto e il contenuto dell'immagine sempre più segnato dal naturalismo spaziale e volumetrico, anche a fronte di una valorizzazione dello sguardo dell'osservatore e delle sue aspettative visive come momenti essenziali per la comprensione del testo figurativo e l'attivazione delle sue potenzialità comunicative<sup>111</sup>: ogni raffigurazione infatti, sia narrativa sia iconica, impone un'interruzione del flusso della parola, proponendosi all'occhio secondo soluzioni che saranno di volta in volta determinate dal soggetto e che richiederanno quindi un particolare percorso di visione. Nelle scene narrative, ad esempio, le sequenze laterali sono chiamate a tradurre l'evento in atto all'interno di un unico *frame*, alludendo a una temporalità che può essere più o meno dilatata; il verso di lettura viene rispettato non senza eccezioni - gli studi sull'illustrazione dei manoscritti hanno infatti evidenziato come la percezione del campo del foglio, che procede dal basso, luogo più prossimo al lettore, verso l'alto, per poi ridiscendere lungo le colonne di scrittura, abbia avuto un peso rilevante nella logica distributiva dei vari elementi; infine la disposizione lungo l'asse verticale, che deve essere colta sia all'interno del campo pittorico sia nella reciprocità delle relazioni tra le varie scene, risponde a esigenze simboliche e narrative, definendo rapporti ora di superiorità, ora di priorità cronologica, ora di contiguità e co-partecipazione all'evento rappresentato. Il segno letterale può così proporsi come ambiente unitario, come luogo fatto di esterni e di interni tra di loro accostati, come spazio scandito da fasce sovrapposte, a volte individuate da un elemento dell'iniziale, a volte tracciati dall'illustratore. I rapporti all'interno del campo di rappresentazione non si risolvono ovviamente nei termini di orizzontalità e verticalità, ma comprendono anche posizioni simboliche, suggerite dai gesti e individuate dalle ambientazioni. Se la forma della lettera impone dei confini e quindi guida

---

<sup>109</sup> Garnier 1982, pp. 36-39.

<sup>110</sup> *Ivi*, pp. 80-109 (capitolo VI).

<sup>111</sup> A. De Florian, *Al di là del testo e fra i margini*, in «Studi di Storia dell'Arte», 16, 2005, pp. 9-26 con bibliografia di riferimento; F. Volpera, *Abitare i margini. La costruzione dello spazio come luogo d'identità e di relazioni nelle pagine miniate tra XIII e XIV secolo: qualche riflessione*, in *Abitare. Terre Identità Relazioni*, Atti del X Convegno Interdisciplinare dei Dottorandi e dei Dottori di Ricerca (Roma, 13-15 giugno 2018), Roma 2020, pp. 380-395.

la distribuzione dei vari elementi figurativi, concorrendo al significato iconografico, lo spazio racchiuso dal segno alfabetico viene variamente costruito: la superficie può essere infatti a fondo neutro, dipinto, dorato, o decorato, e occupata solamente dalle figure e, al limite, interrotta da parte del segno della lettera, come le aste, ora verticali ora orizzontali, della 'E', della 'H', della 'A' e della 'M', o strutturata dall'inserimento di elementi architettonici, più raramente paesaggistici, ma comunque sempre funzionali a connotare la storia, o a definire i rapporti tra i diversi attori in scena - mi riferisco ad esempio alle nicchie ad arco sorrette da colonne che finiscono per accogliere il personaggio più importante all'interno dell'episodio, e che sostituiscono la più usuale convenzione della centralità e frontalità che in certi spazi non può essere adottata se non a scapito della narrazione e quindi solo nel caso di rappresentazioni iconiche. La presenza di elementi architettonici è in realtà un fenomeno che compare nelle *Bibbie* parigine proprio intorno agli anni centrali del XIII secolo (1255-60) e che il Maestro del ms. Lat. 42 sembra aver acquisito nella sua formazione, riproponendole nelle iniziali delle *Bibbie* genovesi e, in forme più complesse, nei *Corali*, non senza alludere alle preziosità materiche degli oggetti di oreficeria, tema su cui così si esprime Robert Branner:

«I am not certain whether this was a purely Parisian phenomenon or not. What it is certain, however, is that forms of Gothic architecture also began to be used in metal reliquaries in and around Paris, under the inspiration of the architectural format of the Grande Châsse of the Sainte-Chapelle, which was ready in 1248, and that the decade 1245-1255 in Paris saw a rather sharp formal convergence of architecture, which became smaller and finer, and of metalwork. Manuscript illumination clearly profited from this association»<sup>112</sup>.

Vediamo ora di fare alcuni esempi che illustrino le modalità di definizione della lettera come luogo dell'immagine per poi tentare di trarre alcune conclusioni.

Nella *Bibbia* ms. Lat. 42 (Paris, BnF) assistiamo in numerosi casi alla costruzione dello spazio di rappresentazione mediante l'inserimento di semplici elementi architettonici, che rispondono sempre a specifiche esigenze simboliche e narrative: nell'iniziale 'F' di f. 1r lo *scriptorium* di Ambrogio è collocato in un ambiente ecclesiastico, ovvero è racchiuso da due torri cuspidate, affiancate da semicolonne che reggono una struttura timpanata animata da un'archeggiatura trilobata (**fig. 23**); nella 'U' dell'incipit del *Levitico*, f. 42r, l'immagine di Dio a colloquio con Mosè è posta al disotto di un arco sorretto da due colonne, allusione al «*tabernaculo*» che troviamo citato nel testo, all'inizio del libro, e da cui il Signore parlò (**fig. 24**): «*Vocavit autem Moysen et locutus est ei*

---

<sup>112</sup> Branner 1977, p. 105.



*Dominus de tabernaculo conventus dicens [...]*», Lv 1,1; nella 'H' di f. 69v il tratto orizzontale dell'iniziale offre due spazi di rappresentazione, che accolgono, in basso, Mosè e tutti i figli di Israele e, in alto, Dio benedicente, che aveva ordinato a Mosè di parlare al suo popolo, e il cui valore iconico è sottolineato dall'arco sorretto da colonne che ne inquadra la figura (**fig. 25**); nella 'F' di f. 105v, *I Libro di Samuele*, Anna, la moglie sterile di Elkana, è inginocchiata davanti al sacerdote Eli, seduto all'interno di una nicchia, allusione al tempio del Signore presso il quale era collocato il suo seggio<sup>113</sup>: «[...] *et Heli sacerdote sedente super sellam ante postes templi Domini*», 1Sm 1, 9 (**fig. 26**); nell'iniziale 'P' di f. 144r la caduta di Acazia dal parapetto della camera superiore in Samaria viene posta sullo sfondo di un'articolata struttura architettonica, emblema del palazzo e della città (2Re, 1, 2; **fig. 27**); nella 'I' di f. 182v (*Esdra*) la superficie è ripartita in due sezioni, quella superiore, delimitata da un semplice tratto a inchiostro, mostra tre personaggi nell'atto di edificare la casa del Signore a Gerusalemme secondo quanto ordinato da Ciro, re di Persia, figura che troviamo, in posizione frontale e stante, nella porzione inferiore della lettera, strutturata come una nicchia inserita nel prospetto di un palazzo, ovvero nelle forme di un arco sorretto da colonne con profilatura merlata, a cui si sovrappone una trifora a tutto sesto; nell'iniziale 'U' di f. 186v (*Neemia*) Neemia, coppiere di Artaserse, è rappresentato nell'atto di porgere il vino al re al di sotto di una duplice arcata, simbolo della reggia dove si svolge la scena: «*Factum est autem in mense Nisan, anno vicesimo Artaxerxis regis, dum biberet, levavi vinum et dedi regi*» Ne 2,1 (**fig. 28**); nella 'E' del III *Libro di Esdra*, f. 192r, il tempio del Signore, in cui Giosia sta compiendo i riti di purificazione, è tradotto nelle forme di una struttura architettonica composta da torri e arcate che emergono nella parte superiore del segno letterale; nella 'I' di f. 207v, *Libro di Ester*, lo spazio è articolato in una doppia nicchia, allusione alla reggia di Assuero, dove si svolge l'episodio dell'intervento di Ester al primo banchetto, reso possibile dal gesto del re che le pose sul collo lo scettro d'oro, qui restituito nelle forme del bastone che unisce le due figure: «*Et factum est, cum vidisset Esther reginam stantem, placuit oculis eius, et extendit contra eam virgam auream, quam tenebat manu; quae accedens tetigit summitatem virgae eius*» Est 5,2 (**fig. 29**); nella 'E' dell'*Ecclesiaste*, f. 231v, Qohélet, figlio di Davide, re di Gerusalemme, è rappresentato in trono, al di sotto di un'arcata sorretta da due colonne e al di sopra di un suppedaneo, elemento su cui ritorneremo (**fig. 30**); nella 'E' di f. 299v, *Lamentazioni di Geremia*, il segno orizzontale dell'iniziale è quasi totalmente occultato dalla figura del profeta assiso e con il viso appoggiato sul palmo della mano sinistra, secondo un gesto che esprime mestizia e dolore, mentre sullo sfondo un arco e una parete alludono alla città citata nelle prime righe, «*Quomodo sedet sola civita plena*

<sup>113</sup> Vista la gestualità dei personaggi si sceglie di rappresentare il momento in cui Eli benedice Anna dicendole: «Vai in pace! E il Dio di Israele ti conceda quello che gli hai richiesto» (I Sm 1, 17).

*populo!*» Lm 1,1 (**fig. 31**), dove l'espressione *siede solitaria* sembra trasferita alla figura di Geremia, divenendone attributo di rappresentazione; la 'E' di f. 301v accoglie Baruc nell'atto di scrivere il suo libro e, a destra, elementi architettonici che alludono alla città di Babilonia, dove l'opera venne composta (**fig. 32**); nella 'V' di f. 333v, *Libro di Osea*, la sposa è collocata al di sotto di una struttura ad arco sorretta da colonne; a f. 340v, Ninive, resa nelle forme di una complessa struttura architettonica composta da una cinta muraria animata da tre torri, occupa il campo superiore della lettera 'E', mentre nella sezione inferiore Giona, colpevole di non essersi recato in quella città a predicare come gli era stato ordinato da Dio, è inghiottito dal mostro marino (**fig. 33**). Vediamo come in tutti questi casi l'inserimento di elementi architettonici non conferisca un senso di profondità alla superficie racchiusa dalla lettera, ma serva a comporre lo spazio di rappresentazione, permettendo una più convincente distribuzione degli elementi figurativi e risolvendo con maggiore coerenza i rapporti narrativi all'interno di scene estremamente condensate a causa dell'esiguità del campo pittorico; a volte a questa funzione se ne aggiungono altre due, una di carattere simbolico, che associa l'architettura alla divinità, alla regalità di un personaggio o alla sua importanza in quanto autore del libro<sup>114</sup> (**figg. 34, 35**), e alla sacralità di un ambiente; una di tipo narrativo che coincide con la capacità di visualizzare un luogo in cui la scena si svolge o a cui il personaggio è legato per origine, prossimità, o da percorsi di avvicinamento o di allontanamento, come nel caso di Giona<sup>115</sup>.

In altre iniziali del ms. Lat. 42 è invece il segno letterale a porsi come elemento dello spazio: a f. 83v, *Libro di Giosuè*, il tratto mediano della 'E' non solo divide la superficie, determinando la creazione di due immagini dello stesso tema – nella parte superiore troviamo il Signore che si rivolge a Giosuè e agli altri figli di Israele, e in quella inferiore il Giordano, che Dio intima loro di attraversare –, ma si pone come parte della rappresentazione, a cui il braccio divino proteso si sovrappone per portare l'attenzione sulle acque del fiume secondo un disegno che visualizza le parole: «[...] *nunc igitur surge et transi Iordanem istum, tu et omnis populus iste, in terram, quam ego dabo filiis Israel* [...]» Gs 1, 2 (**fig. 37**); a f. 103r, *Libro di Ruth*, la 'I' si presenta come una semplice superficie quadrangolare, coincidente con il segno letterale, e ripartita in due zone che

<sup>114</sup> La presenza nello spazio dell'iniziale del ritratto dell'autore implica in molti casi la collocazione della figura, seduta o stante, al di sotto di un elemento architettonico, generalmente un arco sorretto da colonne, a volte coronato da merlature o da strutture più articolate: oltre agli esempi riportati nel testo, si vedano nella *Bibbia* ms. Lat. 42 le immagini di san Paolo a f. 421v, di Giacomo apostolo a f. 464v, e di san Giovanni a f. 468r.

<sup>115</sup> Per l'analisi di questo tema iconografico nelle *Bibbie* genovesi si rimanda ad A. Aleci, D. Olivieri, *Continuità e trasformazione iconografica nelle Bibbie genovesi di tardo Duecento*, in «Studi di Storia dell'Arte», 10, 1999, pp. 9-36, e a F. Volpera *Testi miniati a Genova in età gotica: alcune considerazioni sulla circolazione e l'impiego di exempla e modelli iconografici*, in c.d.s.

accolgono le figure di un uomo, in alto, e di una donna e dei suoi due figli, in basso, che, a causa di una carestia, furono costretti ad abbandonare Betlemme di Giuda per andare ad abitare nelle terre di Moab, secondo una scelta che, priva di elementi architettonici, fu dettata molto probabilmente dalla volontà di alludere allo spazio aperto, all'ambiente in cui si svolse il loro viaggio (**fig. 36**); a f. 119r, *II Libro di Samuele*, la 'F', che accoglie la scena dell'uccisione dell'Amalecita per ordine di Davide, si propone come elemento spaziale su cui si appoggiano i personaggi o a cui si sovrappongono alcuni dettagli come i piedi del re o la spada del giovane che colpirà l'uomo macchiatosi della colpa di aver ucciso Saul, il consacrato del Signore: questo disegno ci pone di fronte a una caratteristica ricorrente nel linguaggio del Maestro del ms. Lat. 42 ovvero una disposizione degli elementi della scena per semplice accostamento paratattico, a volte estranea a qualsiasi coerenza – in questo caso lo sguardo e il braccio destro sollevato in segno di comando del re salmista, che occupa il primo piano, creano una direttrice che procede verso l'esterno destro, mancando totalmente l'episodio della decapitazione i cui personaggi, in particolare il boia, si trovano dietro il trono, generando così a livello percettivo e spaziale una frammentazione della narrazione, che viene però superata da una visione che è lettura del testo pittorico e che procede per acquisizione dei segni posti in sequenza (**fig. 38**); a f. 130v, *I Libro dei Re*, la scena in cui Abissag viene spogliata dal servo prima che la fanciulla si sdrai con Davide per riscaldarlo viene ancora una volta scandita dal segno letterale, dal momento che il tratto orizzontale della 'E' concorre a disporre non soltanto le figure in profondità, collocando il servo sullo sfondo e la donna in primo piano, accanto al letto del re, ma suggerisce anche una sequenza cronologica del racconto, assumendo quindi il valore di segno temporale (**fig. 39**).

Se ora guardiamo alle soluzioni spaziali adottate in un altro esemplare biblico, il ms. 424 della BM di Lione, opera di un collaboratore del Maestro, possiamo comprendere come certi modelli fossero riproposti a livello disegnativo, mantenendo inalterata la loro sintassi espositiva: i miniatori, infatti, lavoravano spesso partendo da indicazioni scritte o disegnate, impartite dal *magister* o lasciate all'interno degli spazi dell'iniziale, pratiche che ben spiegano la costante riproposizione degli stessi temi iconografici e di identiche soluzioni compositive, dove lo stile personale dei vari illustratori, attivi nello stesso *scriptorium* o atelier, era quindi limitato alla qualità esecutiva. Nelle iniziali istoriate di questo codice troviamo infatti disegni già individuati nel manoscritto precedente, dove l'efficacia comunicativa creata dai personaggi, anche nelle loro reciproche relazioni, si accompagna a uno spazio di rappresentazione privo di una sua profondità e unità scenica, mai preesistente al suo contenuto, se non come superficie, ma sempre costruito dai singoli elementi lì accostati in modo

paratattico<sup>116</sup>. Vediamo di fare qualche esempio. A f. 41r la 'V' accoglie un episodio di offerta alle porte di un tempio così come prescritto dalla legge dei Sacrifici, che leggiamo all'inizio del *Levitico*: «[...] si holocaustum fuerit eius oblatio de armento, masculum immaculatum offeret ad ostium tabernaculi conventus ad placandum sibi Dominum», Lv 1, 3 (**fig. 40**). Il personaggio che reca tra le braccia il bovino sacrificale è così raffigurato dinanzi a una struttura architettonica composta da un arco a tutto sesto, conchiuso da una cornice e da un tetto, e da un secondo arco a sesto acuto al di sotto del quale è posta un'ara, immagine-oggetto che permette di alludere al rito da compiersi intorno «all'altare che sta all'ingresso della tenda del convegno», Lv 1, 5. Lo stile di questo collaboratore, che si rivela nella diversa qualità del tratto e delle stesure pittoriche, nonché in una resa più morbida dei modelli fisiognomici del Maestro, si riflette anche nella costruzione delle architetture, composte da motivi estranei a un linguaggio strutturale verosimile – si noti come il capitello corrisponda a una semplice sfera o come l'arco rimanga sospeso e sia privo di una sua simmetria. Gli stessi caratteri di approssimazione e di instabilità si trovano a f. 105r (*I Libro di Samuele*, qui *I Libro dei Re*: **fig. 41**), dove i due archi a sesto acuto sono tagliati irregolarmente dalla cornice del riquadro, mentre le tre colonne che li sostengono mostrano altezze differenti e sono coronate da capitelli irregolari di forma ancora una volta sferica e con un lieve allargamento sommitale; anche dove il costruito si fa più complesso e pare attingere a soluzioni di repertorio riconoscibili, mi riferisco alla 'I' di f. 180v (*Esdra*) dove, pur in forme semplificate, ritroviamo il tetto cuspidato con fiorone sommitale della 'B' di f. 21r dell'*Antifonario E*, il disegno diventa asimmetrico e privo di equilibrio (**fig. 42**). Tutti questi aspetti ci parlano dell'intervento di un'altra mano, ma non alterano nella sostanza il pensiero figurato del *magister*. Il linguaggio spaziale del Maestro del ms. Lat. 42 si ritrova infatti nei rapporti tra elementi d'ambiente, figure e gesti, che sembrano spesso mancarsi all'interno della scena, a conferma di una trasposizione di modelli grafici a cui non venivano apportate significative varianti a livello compositivo, ovvero nella loro sintassi

---

<sup>116</sup> Non mancano anche qui le usuali ripartizioni delle 'I' in due sezioni che comportano la distribuzione dei personaggi in campi sovrapposti, dando vita a particolari accorgimenti nel caso in cui si le figure siano a dialogo tra di loro o comunque legate da una relazione narrativa che non si limiti alla sola vicinanza: così a f. 205r Ester è raggiunta dal bastone del re Assuero, emblema dello scettro con il quale il sovrano conferisce alla donna possibilità di parola; a f. 420r, *Vangelo di Marco*, i due riquadri sono invece impiegati per rappresentare due scene distinte, ovvero il *Battesimo di Cristo* e le *Tentazioni nel deserto*; infine a f. 443r, *Vangelo di Giovanni*, trovano posto i contenuti del prologo, tradotti nella figura di Cristo nelle vesti di Dio creatore, e nel colloquio tra il Battista e i Leviti che erano stati inviati a domandargli notizie sulla sua identità e a cui lui rispose: «Io sono voce di uno che grida nel deserto: raddrizzate la via del Signore».

espositiva<sup>117</sup>: così a f. 119v (*II Libro di Samuele*) l'uccisione dell'Amalecita per volere di Davide, disposta in due ambienti ottenuti con l'inserimento, nella superficie individuata dalla lettera 'F', di una doppia arcata, si traduce ancora una volta in un disegno in cui il re sembra impartire l'ordine verso l'esterno mentre il carnefice è collocato dietro la colonna, quindi in uno spazio arretrato che non può essere raggiunto, almeno in termini di direttrici spaziali, da quel gesto (**fig. 43**); anche a f. 166r (*II Cronache*) i sacrifici offerti a Dio da re Salomone sono tradotti in un'immagine in cui si percepisce questa mancata corrispondenza tra la direzione suggerita dall'azione in atto e la collocazione dell'oggetto a cui è rivolta: il re inginocchiato è posto in una posizione di precario equilibrio, che vede la gamba destra in primo piano rispetto al ginocchio piegato a terra che dovrebbe costituire l'elemento più prossimo all'osservatore e questo, insieme allo sguardo, condiviso da tutti i membri dell'assemblea che assistono al rito, determina nuovamente la creazione di una direttrice diagonale, che dal fondo a sinistra si muove verso il primo piano a destra, e che finisce per isolare l'altare, impedendogli di porsi come oggetto del gesto di offerta (**fig. 45**); e, ancora, nel *III Libro di Esdra*, a f. 190r, Giosia dovrebbe trovarsi in primo piano ma l'aspersorio che tiene in mano finisce dietro l'arcata trilobata, elemento che segna la profondità della scena, e che viene disegnato in modo evidentemente asimmetrico al fine di far coincidere l'asse centrale con la figura stante, e con un gesto che ancora una volta guarda all'esterno e ignora lo spazio interno di rappresentazione (**fig. 44**).

Se abbandoniamo gli esemplari biblici, e guardiamo alla serie dei corali di San Domenico, le due soluzioni già illustrate, ovvero la definizione del campo pittorico attraverso l'architettura e l'uso dell'iniziale come elemento d'ambiente, vennero declinate, complici anche le maggiori dimensioni delle superfici, in forme più complesse, capaci di esprimere il valore sacrale della scena racchiusa e coincidente con la lettera. Nell'*Antifonario E*, a f. 21r, la 'B' di *Beatus*, limitata da una cornice quadrangolare e composta da racemi, motivi fitomorfi e zoomorfi a intreccio, accoglie l'immagine di Cristo benedicente, assiso in trono e in posizione frontale, all'interno di uno spazio che non solo è definito in senso architettonico, mediante la realizzazione di un suppedaneo sostenuto da una serie di archetti e del prospetto frontale di un edificio ecclesiastico caratterizzato da una facciata a capanna con profilo mosso da motivi a gattoni, alleggerito da un rosone e coronato da una struttura

---

<sup>117</sup> Numerose sono le iniziali in cui lo spazio di rappresentazione è costruito con l'inserimento di pochi elementi d'ambiente, limitati al piano d'appoggio, a una semplice struttura ad arco, ora a tutto sesto, ora a sesto acuto, ora polilobata, sorretta da colonne, a volte affiancate da torri, secondo quelle soluzioni già individuate nel ms. Lat. 42: questi disegni accolgono per lo più i ritratti degli autori dei vari libri, rappresentati stanti, o seduti al loro scrittoio o su un seggio, più raramente a mezzo busto - questo accade ai ff. 227v (*Salmo 38*), f. 229v (*Salmo 13*), 256v (*Ecclesiaste*), 259v (*Cantico dei Cantici*), 261v (*Sapienza*), 268r (*Ecclesiaste*), 375r (*Abacuc*), e 377v (*Aggeo*).

merlata sormontata da tre torri cuspidate, ma viene connotato come luogo dell'epifania del divino (**fig. 46**): se osserviamo l'immagine possiamo infatti notare, ai lati del Redentore, e al di sotto della doppia arcata cuspidata che ne racchiude la figura, la presenza di due ante, in parte tagliate dal segno letterale, decorate con un motivo a losanghe, rosa con piccoli bottoni azzurri, che più che proporsi come i battenti del portale dell'edificio sembrano connotarsi come gli sportelli di un tabernacolo o di un polittico che, aprendosi, mostrano Cristo, immagine epifanica che qui si manifesta, donandosi all'adorazione dei fedeli come in una sacra rappresentazione: «*Sic ubi tolluntur festis aulea theatris/ surgere signa solent primumque ostendere vultus,/ cetera paulatim, placidoque educta tenore/ tota patent imoque pedes in margine ponunt*», Ovidio, *Le metamorfosi*, III, 111-114<sup>118</sup>. Lo stesso effetto, ma con una maggiore economia di mezzi, viene raggiunto a f. 35r, dove la 'D' si presenta come cornice di un luogo che diventa spazio di preghiera: due devoti, inginocchiati e a mani giunte, si volgono verso Cristo benedicente e in trono, figura teofanica che è collocata all'interno di una mandorla, segno convenzionale dell'apparizione e della distinzione tra il mondo umano e quello divino (**fig. 47**)<sup>119</sup>. Nonostante la maggiore complessità dei disegni, anche a f. 21r troviamo quell'incoerenza costruttiva di cui abbiamo già parlato in riferimento alle iniziali bibliche. La percezione della posizione dei singoli elementi oscilla infatti a seconda del punto dell'immagine su cui ci soffermiamo: se osserviamo l'aureola che si sovrappone alla cornice dei due archi, Cristo si trova in primo piano, ma se guardiamo al trono su cui è assiso e al suppedaneo dorato che lo sorregge, che si spingono al di là della soglia dell'edificio, idealmente tracciata dalle due ante, la sua figura slitta sullo sfondo; i valori spaziali che dominano all'interno di questo linguaggio sono quelli dettati, non dal naturalismo percettivo, ma dal simbolismo della frontalità e della centralità, che rendono Cristo segno polisemico, ovvero colonna portante dell'edificio, che è emblema della Chiesa, corpo sacrificale collocato su un trono, che è anche mensa d'altare, e presenza risorta dal sepolcro, a cui allude il drappo bianco, segno mnemonico che, insieme all'ordine di arcatelle, e al rosone, richiama la miniatura con l'episodio della *Resurrezione* presente nel volume dell'*Antifonario* ora a Parigi (Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 120v: **fig. 48**).

<sup>118</sup> «Come quando, nei giorni di festa, si toglie il sipario ai teatri, salgono le figure, e prima mostrano il volto, poi a poco a poco il resto e alla fine, snodandosi lentamente, si vede tutto e mettono i piedi sul margine», Ovidio, *Le metamorfosi*, traduzione di G. Paduano, Milano 2007 [I ed. Torino 2000], p. 107.

<sup>119</sup> Vista la tipologia testuale in cui sono inserite, ovvero un libro da coro destinato a una comunità monastica, le due figure oranti, che indossano abiti laici, hanno qui il ruolo di accentuare la dimensione teofanica e culturale dell'immagine di Cristo. Nella miniatura genovese il passaggio successivo, ovvero la valorizzazione del margine come luogo di devozione e della lettera come spazio sacro del divino, si troverà nelle *Supplicationes variae*: F. Volpera, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, in «Iconographica», 14, 2015, pp. 100-127: pp. 106-107 con bibliografia di riferimento.

Particolarmente interessanti dal punto di vista dell'organizzazione delle scene narrative all'interno dello spazio dell'iniziale sono le soluzioni proposte proprio in quest'ultimo codice, ms. Masson 126.

L'iniziale 'S' a f. 111r accoglie, ad esempio, in due fasce sovrapposte individuate dal corpo della lettera, l'immagine del sepolcro e il gruppo di armati che furono posti a guardia dell'ingresso (**fig. 49**): il disegno del sacello marmoreo sorretto da colonne, oltre ad attualizzare, al pari degli armigeri nelle vesti di cavalieri, la storia sacra attraverso l'adesione a un formulario architettonico gotico, supera e aggira l'irregolarità dell'ambiente racchiuso dal segno letterale, creando uno spazio di rappresentazione continuo. Un'articolazione ancora più complessa la incontriamo a f. 120v (**fig. 48**), dove la 'A' diviene riquadro occupato da una duplice arcata a tutto sesto, sormontata da un rosone, al di sotto della quale trova posto un monumentale sepolcro marmoreo sorretto da un'archeggiatura su sette colonne: sul coperchio, già smosso, dell'avello siede l'angelo che si rivolge alle Marie, comunicando loro l'avvenuta resurrezione di Cristo, scena che in modo del tutto inusuale viene raffigurata all'estrema destra, come se si trattasse di una visualizzazione delle parole rivolte alle donne - qui la sequenza laterale si fa segno di una distanza temporale tra l'evento in atto e l'episodio già trascorso e, quindi, narrato; nella sezione inferiore, tra le colonne di una galleria, e il pensiero va al triforio di Assisi<sup>120</sup>, i soldati/cavalieri giacciono addormentati, sdraiati a terra nelle più diverse posizioni, e con gambe e piedi sovrapposti in alcuni punti al segno letterale. La scena viene replicata, secondo l'iconografia più usuale, a f. 128v, dove il corpo della 'M' si presta a una netta distinzione e distribuzione dei due gruppi figurativi: a sinistra le donne, a destra l'angelo assiso sopra al sepolcro (**fig. 50**). A f. 149v i passi dell'*Apocalisse* 17 e 21 che vanno a comporre il testo del *Responsorio*, «*Locutus est ad me unus de septem angelis, dicens: veni, ostendam tibi novam nuptam sponsam agni et vidi Ierusalem descendentem de caelo, ornatam monilibus suis*», portano alla costruzione di un'immagine formulata secondo l'*ad verbum* technique (**fig. 51**): nell'irregolarità dello spazio individuato dalla lettera 'L' l'illustratore pone Cristo sul tratto verticale dell'iniziale nell'atto di volgere la sua attenzione alla figura femminile collocata alle porte di Gerusalemme, resa nelle forme di una preziosa micro architettura composta da una cinta muraria turrita, e collocata su un basamento; il disegno è poi completato dall'angelo che, collocato al di fuori della cornice, in una dimensione altra che dà senso all'espressione *locutus* che gli è riferita, e che allude allo spostamento, alla discesa, e all'avvicinamento che ha compiuto per giungere in quel luogo, parla al Signore indicandogli la *novam nuptam sponsam* con l'indice della mano destra. Quello che si crea è un movimento che, attraverso la distribuzione degli elementi figurativi ora

---

<sup>120</sup> Sul valore spaziale di questa soluzione si rimanda alle riflessioni presenti nel saggio di L. Bellosi, *Il pittore oltremontano d'Assisi. Il gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, a cura di R. Bartolini, Roma 2004.

all'esterno dell'iniziale, ora sul segno letterale, ora all'interno della superficie individuata dalla 'L', suggerisce anche una scansione temporale tra i due momenti della narrazione apocalittica, che ha il suo perno nella figura di Cristo, a cui l'angelo si rivolge (I momento), invitandolo a guardare la sua sposa collocata nella città di Gerusalemme (II momento). Allo stesso modo a f. 151v le parole «*Vidi portam civitatis ad orientem positam*» del *Responsorio* della II domenica dopo Pasqua, tratte dall'*Apocalisse* (21, 14) conducono all'immagine di san Giovanni, stante, con il libro in mano, di fronte a Gerusalemme, una città cinta da alte mura, in cui si aprono, come nella miniatura precedente, due porte i cui passaggi, affiancati da alte torri, sono colmati con la foglia d'oro perché «*Et erat structura muri eius ex iaspide, ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo*» (Ap 21, 18; **fig. 52**): la stessa vivacità cromatica, giocata sulle più diverse tinte, rosso, azzurro, verde, rosa, bianco, ha una precisa corrispondenza nel testo dove i vari basamenti della città sono associati a un minerale o a una pietra preziosa (Ap 21, 19-21).

A queste soluzioni più elaborate se ne accompagnano altre dove lo spazio è allestito come un palco animato da quinte architettoniche: a f. 180r la scena della *Pentecoste* trova così collocazione all'interno di un ambiente individuato da un arco trilobato sorretto da due semicolonne e supportato da una superficie in mattoni alleggerita da un'archeggiatura; ai ff. 215r e 227v un santo martire, e sant'Elena con la Vera Croce sono rappresentati stanti, ora di fronte ora all'interno di una nicchia le cui forme architettoniche non sembrano casuali: se nel primo caso ciò che si erge alle spalle della figura sembra essere una mensa d'altare, adornata da un paliotto e sormontata da una struttura timpanata a gattoni sostenuta da due colonne con capitelli a foglie, segno forse delle pratiche liturgiche e cultuali rivolte alle reliquie dei santi martiri conservate nello spazio della chiesa (**fig. 53**), nel secondo caso la Vera Croce trova collocazione in un luogo che sembra la porta della città celeste, dove il sacro legno venne trasportato, dal momento che l'archeggiatura trilobata sorretta da colonne, a loro volta affiancate da torri cuspidate, offre lo sguardo a una superficie costellata di puntini dorati (**fig. 54**). Non manca infine l'accorgimento del panno appeso al corpo dell'iniziale che, pur richiamando un repertorio decorativo di matrice bizantina, che si riflette anche nel gesto benedicente di Cristo, a f. 171v finisce per assumere una specifica funzione ossia quella di farsi segno della rivelazione della presenza del divino (**fig. 55**).

Diverse sono, infine, le strategie elaborate per aggirare il formato verticale della lettera 'I' con soluzioni che, distinte da quella ormai codificata nei testi biblici per l'iniziale della *Genesi*, finiscono per comporre il segno alfabetico nelle forme ora di una preziosa micro architettura ora di un oggetto di oreficeria<sup>121</sup>. A f. 90r l'episodio della *Lavanda dei piedi* si traduce così nella

<sup>121</sup> L'adesione a un vocabolario formale che tende a trasformare l'iniziale in un oggetto prezioso segna anche l'iniziale 'I' dell'*Antifonario E*, a f. 48r, dove viene raffigurato l'episodio di Dio a colloquio con Giobbe: la vastità della



collocazione della scena principale, composta da Cristo e da un Apostolo, sulla sommità dell'iniziale, e nella distribuzione delle figure a mezzo busto degli altri Apostoli all'interno di sei bifore archiacute sovrapposte, sorrette da colonnine (**fig. 56**). L'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, a f. 75v, e la *Lapidazione di Santo Stefano*, a f. 62v, portano invece all'individuazione, all'interno di una superficie variamente decorata, di due riquadri quadrangolari sovrapposti, conchiusi da una cornice architettonica, ora corrispondente a un semplice arco a tutto sesto sorretto da colonne, ora a un arco trilobato sormontato da una cuspidi coronata da tre piccole torri (**figg. 57, 58**), scelta che permette di mantenere sia i rapporti gerarchici tra i personaggi sia il valore narrativo dei due episodi, senza per altro tradire l'ordine di lettura dal basso verso l'alto legato alla percezione dell'intero foglio come campo di visione: nel primo caso gli uomini che salgono sugli alberi per accogliere Gesù sono rappresentati sotto l'immagine di Cristo, raffigurato a cavallo e in gesto benedicente; nel secondo caso i carnefici occupano la sezione inferiore dell'iniziale, mentre il santo quella superiore – in quest'ultima immagine la frammentazione dello spazio permette anche di alludere a una sequenza temporale e di accostare due registri retorici ben distinti, quello iconico, che sottrae santo Stefano alla violenza del suo martirio, ponendolo in una nicchia architettonica, in posizione stante e non inginocchiato, come l'episodio richiederebbe, e con il libro in mano, e quello narrativo, che vede gli aguzzini con le braccia protese, nell'atto quindi di scagliare le pietre, e lo sguardo rivolto verso l'alto a indicare la vittima del loro gesto, emblemi di un evento ormai già trascorso.

Le osservazioni fin qui proposte, supportate da una selezione di miniature significative del catalogo del Maestro del ms. Lat. 42, ci permettono di cogliere alcune costanti nella sua concezione dell'iniziale come luogo dell'immagine, che vengono condivise anche dai suoi collaboratori, chiamati a tradurre modelli che veicolavano una certa costruzione del disegno e quindi una particolare sintassi espositiva: si tratta di caratteri che ritroviamo anche nelle lettere istoriate degli atelier che operarono a Parigi durante il regno di san Luigi, *milieu* di formazione di questo illustratore, ma non sempre con quella sistematicità che percorre i fogli dei manoscritti genovesi<sup>122</sup>. Il primo elemento significativo è il valore identitario, in quanto segni visivi, tra il corpo della lettera e l'immagine che lo abita, colta in tutte le sue componenti: essendo portatrice di una forma l'iniziale

---

superficie a disposizione porta l'illustratore a trattare il segno alfabetico come una lamina metallica, riccamente decorata, dove la scenetta sembra quasi incastonata.

<sup>122</sup> Branner 1977, dove troviamo un'analisi dello stile dei vari atelier, incentrata sulla costruzione delle figure e sulla resa dei panneggi: il ricco apparato illustrativo ha invece fornito la possibilità di verificare l'adesione del Maestro del ms. Lat. 42 alle soluzioni compositive elaborate in quel contesto culturale.

diviene così limite e allo stesso tempo contenuto del campo di rappresentazione, legittimando il suo impiego come motivo d'ambiente e, al contempo, ogni tipo di sovrapposizione tra figure e cornice. Costante è poi il ricorso a semplici strutture architettoniche, per lo più un arco a tutto sesto sorretto da colonne, per inquadrare l'intero episodio o parte di esso, e per concorrere alla distribuzione dei personaggi in scena: questi motivi possono rispondere o a contenuti descrittivi presenti nel testo, alludendo a una città, a un palazzo o a un edificio di culto, o al rango di una figura, o semplicemente proporsi come convenzione che sostituisce a uno spazio indefinito un ambiente che presenta una sua realtà all'interno della quale si può più facilmente entrare - tali elementi conferiscono quindi maggior concretezza all'evento narrato, e ordine alla sua esposizione; rari sono invece i casi in cui l'immagine sia realizzata in un campo neutro, e questo succede quasi sempre quando la presenza di Dio o Cristo finisce per introdurre nel campo pittorico una dimensione iconica, e come tale indifferente alle notazioni spaziali. Un altro aspetto riguarda le scelte tematiche: la superficie ridotta delle iniziali bibliche, ma la stessa cosa accade anche in quelle dei corali, non permette di tradurre complesse unità narrative, e anche quando lo spazio racchiuso dal segno letterale è ripartito in zone distinte, come capita per la 'I' nella sua verticalità o per iniziali come la 'E' o la 'H', si sceglie di rappresentare o un singolo episodio o due scene legate da un nesso narrativo o simbolico, finendo così per valorizzare il significato emblematico dell'immagine in relazione al contenuto testuale e il suo ruolo come segno mnemonico<sup>123</sup>. Altro elemento ricorrente è la realizzazione nella parte bassa del campo pittorico di un piano di appoggio nelle forme di una linea orizzontale sorretta da un piccolo arco, anche quando la scena si svolge in uno spazio aperto o è previsto l'accostamento tra un interno e un esterno<sup>124</sup>: si tratta di un accorgimento che nella produzione francese compare ma solo in determinati contesti, in prevalenza quando il disegno prevede la presenza di un trono, o, al limite, l'allusione a un vano, o a un ambiente chiuso, mentre negli altri casi figure e oggetti sono collocati direttamente sulla superficie con alterni rapporti di sovrapposizione tra immagine e segno alfabetico. L'ultimo elemento riguarda la disposizione dei personaggi in scena: la linea del racconto, creata per accostamento dei singoli elementi pittorici, spesso segnata da uno sfasamento tra lo sguardo e il gesto, e le figure o gli oggetti a cui sono indirizzati, finisce per suggerire una direttrice di lettura che dal primo piano a sinistra procede verso il fondo, a destra. Questo aspetto, che compare anche nelle iniziali delle *Bibbie*

---

<sup>123</sup> Il valore esemplare di queste immagini si riflette anche nel registro espressivo utilizzato, estraneo a qualsiasi forma di drammaticità e segnato da un fermo equilibrio compositivo.

<sup>124</sup> Sull'impiego di questo elemento in due esemplari del *Guiron* si veda il capitolo IX.1 qui dedicato.

parigine medio duecentesche<sup>125</sup>, è determinato da un'organizzazione dell'immagine in un campo unitario di rappresentazione secondo una sequenza narrativa sottoposta all'ordine espositivo della lingua scritta, e reso possibile dalla già ricordata omogeneità tra segni alfabetici e segni pittorici: l'effetto che si ottiene è quello di un discorso per figura che, mentre viene letto, conduce lo sguardo all'interno della lettera e quindi dentro al testo.

Se le lettere istoriate diventano così luogo dell'immagine, le immagini sono anche luogo della parola.

### III.3.2. *L'iniziale istoriata come luogo della parola*

«se pareba boves  
alba pratalia araba  
albo versorio teneba  
et negro semen seminaba»  
Anonimo, inizi del IX secolo<sup>126</sup>

Nei manoscritti, dove le immagini nascono in uno spazio che è la lettera, e vengono realizzate su una superficie scritta, non esisteva solo il problema dell'integrazione della rappresentazione per figura all'interno di un sistema di segni visivi non mimetici, ma anche quello dell'inserimento di pezzi di parlato o di suoi emblemi, ovvero il rotolo e il libro, all'interno della miniatura: pur trattandosi di una questione che appartiene anche alle altre arti, nell'ambito dell'illustrazione dei codici essa assume un valore particolare dal momento che il soggetto parlante ha un rapporto non solo con il parlato ma anche con le parole del testo lì accanto, generando così una complessità di relazioni che coinvolgono la molteplicità dei registri linguistico-espressivi posti in essere sul foglio.

---

<sup>125</sup> Tra i numerosi confronti per questo tipo di disposizione si veda Branner 1978, figg. 193 (Du Prat Atelier, *Bibbia*, ms. Lat. 11545, *Ecclesiaste*, f. 44v), 249c ("Vie de Saint Denis" Atelier, *Pontificale*, ms. Lat. 1246, f. 19r), fig. 328 (Aurifaber Atelier, *Bibbia Glossata*, Nantes VIII, vol. II, f. 316v) o 393 (Cholet Group, *Bibbia*, ms. Royal 1.C.ii, III Re, f. 110v).

<sup>126</sup> Citato in Zumthor 1991, p. 35: «Attaccava i suoi buoi/ lavorava una terra bianca/ spingendo l'aratro bianco, / seminava una semenza nera», enigma, datato all'800 circa, che allude alle dita, alla pergamena, alla penna e all'inchiostro.

In una cultura prevalentemente orale come quella medievale le lettere sono prima di tutto portatrici di una forma che le associa alle immagini tanto che il termine *pictura* può indicare anche l'intera pagina e il verbo *pingere* significa sia l'atto dell'illustrare sia quello di scrivere: il libro, in quanto raccolta di fogli, e i segni alfabetici possono così accogliere composizioni figurate, e allo stesso tempo entrare in esse come oggetto rappresentato. Se le immagini, dipinte o disegnate, suggeriscono e richiamano immagini mentali, che sono anche parole, nel manoscritto quelle parole hanno anche una loro realtà<sup>127</sup>: nei casi in cui il testo non solo dialoghi con le figure, rimanendo però all'interno delle righe ad esso destinate, ma entri nell'ambiente pittorico, *scripta* e *verba* acquisiscono una loro concretezza che permette di superare la separazione tra luoghi destinati alla lettura, le colonne di scrittura, e luoghi destinati alla visione, le miniature, perché la parola nell'immagine è parola che richiede la stessa acquisizione rispetto a quella posta al di fuori dello spazio di rappresentazione. Una domanda che Meyer Schapiro si pose in un suo contributo sul tema degli scritti nelle pitture riguarda proprio questo aspetto: «Come sono collegati figura e scritto in quanto pattern visivo? Non è facile dirlo: quando vediamo una figura umana e leggiamo un testo che si trovano nello stesso campo, entrano in gioco diverse correzioni dell'occhio»<sup>128</sup>. Lo scritto, comunque sia realizzato, introduce infatti una regolarità in un contesto che, al di là della rigidità del disegno o della presenza di una cornice, non impone degli obblighi nel senso della lettura sebbene nell'arte medievale «il legame con la lingua determini alcuni tratti pittorici e quindi la pittura è come la lingua nell'ordine narrativo sequenziale, nella letteralità e nella sottomissione al simbolismo. Basandosi sui testi, l'immagine ammette la parola scritta come componente concreta, libera di ruotare nelle due dimensioni del piano pittorico»<sup>129</sup>.

I testi biblici richiedono qualche considerazione in più. L'inserimento nell'immagine delle parole o dei suoi emblemi oggettuali, il codice o il filatterio, oltre a costituire una generica espressione di una cultura prevalentemente orale, si fa anche traduzione dei discorsi, uditi o pronunciati, che vengono riportati nei vari libri: la scrittura invisibile, quella declamata, si fa qui scrittura visibile. Nella rappresentazione del volume e del gesto stesso dello scrivere si schiude inoltre il legame tra Dio, il Verbo e il libro, un'idea che appartiene al cristianesimo fin dalle sue origini: il Dio cristiano, scrisse Zumthor, è senza dubbio il solo dio che sia mai stato rappresentato con un libro nella mano, e il profeta dell'Apocalisse il solo profeta a cui fu ordinato di divorare il libro della sua

---

<sup>127</sup> H. Damish, *La peinture prise au mot*, in «Critique», 370, 1978, pp. 274-290; Baschet 2008, p. 162. Sull'indistinguibilità per la cultura medievale tra memoria visiva e memoria verbale fondamentali gli studi di Carruthers 2002 e 1990, in particolare pp. 28-32, 96-99.

<sup>128</sup> M. Schapiro, *Scritte in pitture: la semiotica del linguaggio visivo*, in Schapiro 2002, pp. 192-236: p. 204.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 227.

testimonianza<sup>130</sup>. Il segno non si riduce così a supporto della parola ma si apre all'ambivalenza e all'ambiguità polisemica: il cartiglio, per esempio, emblema per eccellenza del discorso all'interno del campo pittorico, e non solo nell'ambito di scene di azione o di dialogo, ma anche nelle raffigurazioni di singoli personaggi come san Luca, uomo del Sacro Verbo, colui che riceve e copia un messaggio giunto dal cielo, se privo di iscrizioni, e quindi non relegato a ruolo di materiale scrittorio, assume un potente valore simbolico, identificandosi ora con l'antichità in quanto prima forma di libro, ora con il Paradiso, ora con l'Antico Testamento o con la profezia. Codice e filatterio possono inoltre essere segno di due valori diversi se accostati in una stessa immagine: accade così nel ms. Lat. 42, a f. 410r, dove la 'I' che introduce il *Vangelo di Giovanni* accoglie, in alto, Cristo in trono con il libro e, in basso, Giovanni stante con un cartiglio, allusione alla parola pronunciata, e quindi al suo ruolo di evangelizzatore (**fig. 59**).

Le uniche riflessioni su questo tema, ovvero sulla miniatura come luogo della parola nei manoscritti genovesi tardo duecenteschi, compaiono nella recente monografia che Amy Neff ha dedicato al ms. Pluteo XXV.3 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze: la studiosa si è infatti soffermata sulla presenza dell'oggetto libro all'interno del ricco apparato illustrativo del codice, notando come il volume non sia mai raffigurato in mano a figure laiche, segno di una società in cui il possesso dei testi era piuttosto raro e legato allo svolgimento di attività professionali, come quella medica o giuridica, o all'intrattenimento nel caso di romanzi<sup>131</sup>. Il *liber* è invece puntualmente associato alla sfera religiosa (**fig. 60**): Dio, Cristo, i santi, gli esponenti del clero e degli Ordini mendicanti trattengono volumi ora chiusi, ora aperti e scritti dai quali scaturiscono le parole della liturgia e della preghiera, così come dai due cartigli trattenuti dai Profeti nei medaglioni marginali a f. 25r risuona la voce della profezia. Nella scena che illustra l'*Officio dei morti* è uno dei celebranti del rito della sepoltura a leggere le parole della funzione da un volume aperto e percorso da minuti segni che simulano la scrittura (f. 89v; **fig. 61**), mentre tre iniziali dell'*Officio della Passione* mostrano una clarissa, un francescano e un domenicano seduti nello spazio della lettera e con un codice in mano, aperto nei primi due casi, chiuso nel secondo (**figg. 62-64**): sono immagini di preghiera e di meditazione che invece di essere visualizzate nella gestualità orante o volta a indicare l'inizio del testo, vengono materializzate nel libro posto all'interno della miniatura, e nell'atto della lettura tradotto nell'indice che sfiora le parole e nello sguardo attento ai segni sui fogli. « [...] The miniatures of the Supplicationes - conclude Neff - suggest an expectation that men and women in the primary mendicant orders read from devotional books, while laymen

---

<sup>130</sup> Zumthor 1991, p. 36.

<sup>131</sup> Neff 2018, p. 56.

generally would not».<sup>132</sup> Se nel caso delle *Supplicationes*, codice commissionato da Manuele Fieschi, legato all'ambiente culturale della Cattedrale e vicino alla spiritualità dell'ordine francescano, i riferimenti e le immagini metaforiche che vengono citate a sostegno di queste soluzioni disegnative sono tratte soprattutto da san Bonaventura, che individuò nel libro il principio vitale del suo pensiero e nello studio delle Sacre Scritture lo strumento per conoscere l'ordine della legge divina e l'immensità della Saggezza di Dio, i codici del Maestro del ms. Lat. 42 nascono invece nell'ambiente dei frati domenicani, che fin dalla loro fondazione riconobbero nel libro un supporto essenziale per la devozione, individuale e collettiva, e per la predicazione<sup>133</sup>: questa posizione ideologica ci permette di comprendere quell'attenzione per gli emblemi oggettuali della parola che possiamo notare negli apparati illustrativi di questi manoscritti, anche se sono solo due le immagini che prevedono la raffigurazione di esponenti dell'ordine<sup>134</sup> – mi riferisco al disegno che compare nel *Graduale* A, lungo il margine di f. 167r, e all'iniziale del *Salmo* XCVI della *Bibbia* ms. 424 di Lione (BM; f. 237v), dove il libro, supporto al canto e alla preghiera corale, trattenuto dalle mani del frate o poggiato sul badalone, mostra segni non comprensibili di scrittura, simula la rigatura dei fogli, e predilige il punto di vista dei personaggi raffigurati dal momento che è la sua funzionalità a essere qui oggetto di rappresentazione<sup>135</sup> (**Figg. 65, 66**).

Nei volumi ricondotti alla produzione genovese di età gotica l'inserimento della *parola-oggetto* non comporta particolari alterazioni nella costruzione della scena perché ci troviamo di fronte, non a casi di dialoghi compiuti a colpi di filatterio, bensì alla connotazione di singole figure attraverso la loro associazione alla parola pronunciata e scritta, o, più raramente, a scene di omaggio dell'opera: il libro, il rotolo e le lettere tracciate sono quindi attributi, segni di identificazione di chi le genera,

---

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>133</sup> Si rimanda qui al capitolo II *I Domenicani, i libri, e lo scriptorium genovese di San Domenico*. I manoscritti realizzati nello *scriptorium* di San Domenico erano destinati anche a fondazioni francescane: oltre all'*Antifonario* conservato nell'Archivio Vescovile di Savona, realizzato per un convento minorita (De Floriani 2011d, p. 89), possiamo ipotizzare un'identica destinazione anche per la *Bibbia* ms. Douce 113 della Bodleian Library di Oxford, dove san Gerolamo, ritratto al suo scrittoio, intento a redigere la traduzione del testo biblico, viene raffigurato nelle vesti di un frate francescano (f. 2r).

<sup>134</sup> Nell'*Antifonario* E troviamo invece la figura stante di san Domenico con il libro in mano nell'iniziale 'A' di f. 72r e nella 'G' di f. 154r: si veda oltre nel testo. Un altro segno della riconosciuta importanza del libro è la sua rappresentazione come attributo della figura posta al centro all'interno di composizioni corali: accade, ad esempio, nei due gruppi di Apostoli realizzati ai ff. 171v e 191r dell'*Antifonario* Masson 126 - nella seconda miniatura, che rappresenta la *Pentecoste*, il volume si fa anche segno della materializzazione del Verbo divino che diviene Parola e quindi Libro.

<sup>135</sup> La disposizione delle parole scritte è sempre il riflesso del punto di vista a cui è stata accordata la priorità e che può identificarsi ora con quello dello spettatore ora con quello del personaggio raffigurato.

sia esso Dio, Cristo, profeti, evangelisti, filosofi o poeti, ma comunque soggetti parlanti o autori. Vediamo ora cosa accade in alcune delle lettere istoriate che accolgono scene vetero e neotestamentarie. Nella *Bibbia* ms. 424 di Lione la presenza della parola scritta, del rotolo o del libro è molto frequente e compare in ventisette iniziali: in particolare il volume chiuso è associato a Zaccaria (f. 379r), all'angelo di Matteo e al bue di Luca, che trattengono il Vangelo rispettivamente con le mani coperte dal manto e con le zampe anteriori (ff. 406r e 428v: **fig. 67**), a Paolo nella serie delle *Epistole* - *I Epistola ai Romani*, nella *II Epistola ai Corinzi*, nelle *Epistole* ai Galati, agli Efesini, ai Filippesi e ai Tessalonicesi, nella *I* e nella *II Lettera a Timoteo*, e nella *Lettera a Tito* (ff. 454v, 468v, 470r, 472r, 473v, 475r, 476v e 477v: **fig. 68-69**), e infine a Giovanni nella *III Epistola* (f. 503r). Negli altri casi in cui è presente il libro lo troviamo nelle forme di un volume aperto che, al di là dei diversi contesti d'uso, è segno della parola pronunciata che si fa scrittura, al pari del rotolo percorso da tratti grafici: a f. 328r il profeta Baruc è raffigurato due volte, ora intento a scrivere ora impegnato nella lettura (**fig. 70**); a f. 382v Malachia si fa voce del messaggio che il Signore gli affida affinché venga comunicato al popolo d'Israele (**fig. 71**); a f. 397r, *II Epistola ai Maccabei*, la lettera indirizzata agli ebrei d'Egitto diviene un libro consegnato a un messaggero da uno dei giudei di Gerusalemme (**fig. 72**); a f. 501r, *I Epistola di Giovanni*, e a f. 459v, *III Epistola ai Corinzi*, il volume aperto nelle mani dei due santi mostra fogli bianchi (**fig. 73**) o scritte ora illeggibili; infine a f. 503v Giovanni è raffigurato nell'atto di scrivere, o meglio di trascrivere le parole e le immagini della sua visione (**fig. 74**). In queste iniziali il codice è ora attributo, ora emblema del discorso pronunciato e rivolto a chi guarda, ora materializzazione di un messaggio, ora supporto alla scrittura del Verbo rivelato: il libro è oggetto simbolico e narrativo, ma sempre segno della parola, e di un'intenzione comunicativa, che trova la sua legittimazione nell'associazione della figura di Cristo con un volume tenuto aperto davanti a sé: «l'osservatore medievale sapeva bene, guidato dalla mano parlante, che il Redentore stava proprio pronunciando la frase offerta alla lettura dei fedeli»<sup>136</sup>. Una sistematica apertura al punto di vista del lettore si registra in quelle miniature in cui è il rotolo a essere raffigurato: a esclusione dell'iniziale della *I Lettera di Pietro Apostolo*, dove a essere rappresentato è l'atto della scrittura (f. 498v; **fig. 75**), e di quella del *Vangelo di Giovanni*, f. 443r, dove l'Aquila trattiene con gli artigli un filatterio bianco, valorizzando così il contenuto simbolico di questo oggetto, nelle altre immagini la striscia di pergamena riporta una frase pronunciata dal personaggio della storia sacra lì collocato, o le prime parole del libro e/o il nome del suo autore, che altri non è che la figura che trattiene il rotolo, mostrandolo all'osservatore – leggiamo così a f. 367v «*Verba Amos*» (**fig. 76**), a f. 376v «*Sophonias*» (**fig. 77**), a f. 443r «*Vox*

<sup>136</sup> C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino 2010, p. 83.

*clamantis in deserto*» (**fig. 78**), a f. 478v «*Paulus...*» (**fig. 79**), mentre a f. 497v, le prime parole della *Lettera* di Giacomo Apostolo sono ormai illeggibili.

Nella *Bibbia* ms. Lat. 23, Paris, BnF, l'immagine che introduce il prologo, attribuita al nostro Maestro (f. 1r; **fig. 80**), mostra la stessa scelta. I due filatteri che san Gerolamo tiene in mano riportano l'inizio della lettera che egli indirizza a Paolino, qui raffigurato inginocchiato, accanto al leggio del santo, nell'atto di ricevere i rotoli di pergamena e quindi di accogliere le parole che gli sono rivolte e che vengono mostrate anche all'osservatore, il cui punto di vista è quello che decide la direzione dell'iscrizione: la striscia membranacea appoggiata sul piano del leggio è infatti disegnata orizzontalmente e riporta le due parole incipitarie, di cui la seconda frammentaria, «*Frater Ambro*», mentre il rotolo che Gerolamo trattiene con la mano destra ricade in basso e, dopo aver completato il nome di Ambrogio «*Xius*», recita «*michi tua minuscula*», ovvero trascrive la continuazione del testo presente nella colonna accanto. L'*Epistola* diviene quindi dialogo recitato attraverso la rappresentazione dei due personaggi e del filatterio, forma e allusione al contenuto della lettera. La *Bibbia* ms. Lat. 180, Paris, BnF, mostra invece un'altra soluzione, capace di esprimere quell'assoluta identità tra segni mimetici e non mimetici che abbiamo già individuato come tratto caratterizzante il pensiero figurato del Maestro del ms. Lat. 42 in linea con la cultura figurativa del periodo: a f. 262r la 'L' incipitaria del *Vangelo* di Matteo mostra l'Angelo, simbolo dell'Evangelista, con le braccia protese e le mani coperte dal manto nel gesto di sorreggere non un libro, come avviene abitualmente, ma la parola «*Liber*» che in parte lo contiene<sup>137</sup> (**fig. 81**). Abbandonando la tipologia delle *Bibbie* ma sempre guardando ai ritratti degli autori intenti a comporre la loro opera e quindi a farne omaggio, particolarmente interessante è l'immagine che compare nella 'B' di f. 3r dei *Moralia in Iob* della Biblioteca Ambrosiana di Milano (ms. B 39 inf.; **fig. 82**)<sup>138</sup>: nella sezione inferiore della lettera troviamo Gregorio Magno, in abiti vescovili, intento a scrivere la sua opera, con il calamo nella mano destra e il raschietto in quella sinistra, seduto al suo scrittoio, a cui è appoggiato un foglio che reca tratti che simulano la grafia, mentre nella parte superiore lo stesso Gregorio, conclusa la stesura dei *Moralia in Iob*, ne consegna copia a un personaggio, laico, che prende il volume inginocchiandosi di fronte al vescovo assiso in trono - da notare come in questo caso la sequenza sia definita dal punto di vista dell'osservatore, che alzando

<sup>137</sup> Le altre due iniziali che accompagnano gli incipit dei *Vangeli* mostrano invece il disegno tradizionale che vede il bue di Luca (f. 274v), e l'aquila di Giovanni (f. 284r) trattenere il libro.

<sup>138</sup> R. Cipriani, *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Milano 1968, p. 170; M.L. Gengaro, G. Villa Guglielmetti, *Inventario dei codici decorati e miniati della Biblioteca Ambrosiana di Milano (secc. VII-XIII)*, Firenze 1968, p. 93. Si veda inoltre qui il capitolo IV.3.



lo sguardo sulla pagina incontra prima l'episodio della scrittura dell'opera e poi quello della consegna del testo finito, che introduce alla sua lettura.

Spostando la nostra attenzione ai libri da coro realizzati per il convento di S. Domenico, nell'*Antifonario* E troviamo casi che non si allontanano da quelli presenti nella *Bibbia* di Lione: oltre alle due figure stanti con il libro in mano del fondatore dell'ordine, che compaiono nella 'A' di f. 72r e nella 'G' di f. 154r (**figg. 83, 84**), a f. 35r Cristo in trono sostiene con la mano sinistra un volume aperto, quasi totalmente perduto a causa delle cadute di colore (**fig. 19**), secondo un disegno riproposto anche nell'*Antifonario* Masson 126 (Paris, BESBA) ai ff. 135r e 174r (**fig. 85**), mentre a f. 95r i santi Giovanni e Paolo, raffigurati a mezzo busto nei due occhielli della 'B', trattengono un codice chiuso. L'unico cartiglio parlante compare a f. 83r (**fig. 87**): i motivi fitomorfi che occupano lo spazio racchiuso dalla lettera 'F' individuano al centro una cornice di forma circolare in cui è posta l'immagine a mezzo busto di san Giovanni Battista che rivolge all'osservatore le parole che, pronunciate da Dio al profeta Isaia (*Isaia* 40, 3), gli vennero riferite nei *Vangeli* in quanto precursore del Messia (*Matteo* 3, 3; *Marco* 1, 3; *Luca* 3, 4; *Giovanni* 1, 23). L'elemento interessante in questa iscrizione è la presenza della continuazione della frase accanto alla formula «*Vox clamantis in deserto*», che ormai costituiva un attributo al pari della veste di pelle di cammello o della croce: qui invece le lettere maiuscole compongono anche la parola «*parate*» a cui seguirebbe «*viam Domini*». Il Precursore non sta semplicemente presentandosi come voce che grida nel deserto ma sta parlando e invita colui che lo ascolta, leggendo il cartiglio, a continuare la frase, a concluderla, riflettendo sul suo significato; la corretta punteggiatura crea infatti una cesura tra *clamantis* e *in deserto*, suggerendo già nella modalità di trascrizione l'atto della parola: «la voce che urla dice: preparate nel deserto la via del Signore». Parlante è anche l'iscrizione frammentaria «*Cant [...] Domi [...]*» che leggiamo nel libro collocato su un leggio, accanto a re Davide salmista, a f. 160v dell'*Antifonario* Masson 126 (**fig. 86**), in un disegno che si fa luogo di incontro tra musica e canto.

Considerare l'iniziale luogo della parola significa anche porre attenzione alla gestualità dei personaggi, a quel dialogo muto di cui risuonano le immagini, e che è composto da una molteplicità di gesti – gesti semplici o complessi, gesti concreti, quindi volti a un oggetto o a una persona, o simbolici, atti a tradurre un modo di pensare, di sentire, di agire, di essere, gesti naturali o convenzionali: la disposizione dei piedi, le posizioni delle braccia, delle mani e del volto, la collocazione rispetto al campo di rappresentazione e quella reciproca tra le figure, sono tutti elementi che rendono i personaggi attori che interpretano una storia in uno spazio scenico limitato, a

volte unitario a volte frammentario<sup>139</sup>, dando a quella storia una voce attraverso il loro corpo (**figg. 3, 88-89**). I disegni delle mani<sup>140</sup> che ricorrono in modo più frequente sono quelli che prevedono l'indice proteso, che, a seconda della sua posizione può indicare affermazione delle proprie idee, se disegnato orizzontalmente, comando, se rivolto verso l'alto, o esortazione e istruzione, ovvero comunicazione di un contenuto e spinta a metterlo in pratica, se diagonale; dall'altro lato l'ascolto si traduce nel palmo della mano aperta sul petto, segno di sincerità, riflessione e quindi di intensa accettazione; non mancano segni di preghiera, di benedizione, di sofferenza. L'individualità drammatica viene dunque affidata a gesti e posizioni, mentre i visi sono in genere privi di qualunque espressione, presentandosi come la reiterazione, minimamente variata, di un modello disegnativo caratterizzato da nasi adunchi, bocche definite da due soli tratti, quello mediano, che separa le due labbra, e quello inferiore, più breve, a comporre un sorriso sereno e indifferente, e occhi sgranati con le pupille spesso disposte agli angoli o convergenti al centro, dettaglio che conferisce ai volti i modi di una costante e stupita vivacità, venata di strabismo<sup>141</sup>. Funzionale all'atto dialogico è la rappresentazione di profilo o di tre quarti di coloro che parlano e di quelli che li ascoltano: in alcuni casi però le figure che non intervengono nel discorso sono collocate frontalmente, pur rivolgendo lo sguardo, ovvero la loro attenzione, all'interno della scena, segno di un'apertura verso l'osservatore, che viene invitato così a porsi in ascolto della parola pronunciata e

<sup>139</sup> I gesti non si muovono solo in un unico ambiente narrativo ma riescono anche a superare la frammentazione dello spazio della lettera, rendendo una delle due scene il riflesso delle parole pronunciate nell'altra o la materializzazione dell'oggetto di preghiera: nella *Bibbia* ms. Lat. 42 l'atto di benedizione impartito da Dio, posto nella parte superiore della lettera incipitaria del *Levitico*, corrisponde a quello di Mosè, che sta parlando al popolo di Israele secondo quanto il Signore gli aveva ordinato; nella *Bibbia* ms. 424 (Lione, BM), a f. 82v, la 'E' che segna l'incipit del *Libro di Giosuè* accoglie le figure a mezzo busto di Dio e di Giosuè a colloquio, e nella parte sottostante, Mosè disteso, che traduce la prima frase del Signore: «Mosè, mio servo, è morto», Gs 1, 2; o ancora a f. 232r la 'S' del *Salmo 68* ci mostra Davide che, immerso nelle acque, volge le mani giunte e lo sguardo verso la figura di Dio benedicente con il globo in mano.

<sup>140</sup> Oltre a Garnier 1982, si veda anche Frugoni 2010, in particolare il cap. II, *Il linguaggio del dolore, i gesti della parola*, pp. 49-114 con bibliografia di riferimento.

<sup>141</sup> La testa e il viso esprimono, più di altre parti, il valore identitario della persona: a parte alcune figure, come quella di Cristo, san Pietro e san Paolo, che mostrano segni descrittivi ricorrenti, la costruzione del volto è affidata alla reiterazione di forme convenzionali, funzionali in alcuni casi a tradurre l'interiorità del personaggio: le deformazioni di alcuni elementi, come naso, mento, fronte e bocca, sono, ad esempio, associate alle figure dei vizi, degli aguzzini, dei posseduti, degli infedeli, degli eretici, dei folli e dei nemici di Dio (Garnier 1982, p. 133). Per il ritratto nel medioevo si rimanda a E. Shipley Duckett, *Medieval Portraits from East and West*, Ann Arbor 1972; E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, V, 2, *I documenti*, Torino 1973, pp. 1031-1094; Id., *Ritratto*, in *Enciclopedia europea*, IX, Milano 1979, pp. 772-779; A. Prandi, *Il ritratto medievale fino a Federico II*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, a cura di A. M. Romanini, Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978), 2 voll., I, Galatina 1980, pp. 11-15.

scritta, e a entrare nel testo, partendo dall'ambiente dell'iniziale. L'assenza di iscrizioni non impedisce quindi a queste miniature di farsi spazio parlante: la contiguità con le righe di scrittura fa sì che sia il lettore a condurre la voce all'interno della rappresentazione pittorica con un atto di pensiero e di immaginazione da cui scaturisce una più profonda comprensione dei contenuti testuali e figurativi.

### *Conclusione*

Parlare di linguaggio significa alludere a una complessità di segni, mimetici e non, la cui finalità è porre in essere un contenuto destinato a essere oggetto di lettura e di comprensione: in questa prospettiva uno sguardo ai modi del Maestro del ms. Lat. 42 ha inteso individuare alcuni aspetti del suo pensiero figurato, o «style iconographique» secondo la definizione di Garnier, ovvero un modo personale e riconoscibile di padroneggiare il vocabolario e la sintassi dei segni comuni alla cultura illustrativa del periodo all'interno delle tradizionali distinzioni tra figure e scene, immagini narrative, tematiche e simboliche, composizioni statiche e dinamiche costruite nello spazio sacro dell'iniziale, che è luogo della parola.



Fig. 1.



Fig. 2.

Figg. 1, 2. Genova, SMC, *Antifonario E*, ff. 21r e 74r



Fig. 3.



Fig. 4.

Figg. 3, 4. Paris, BEBA, ms. Masson 126, ff. 63v e 75v





Fig. 5.



Fig. 6.

Fig. 5, 6. Paris, BEBA, ms. Masson 126, ff. 185v, 216v



Fig. 7.



Fig. 8.

Figg. 7, 8. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 62v e 26v



Fig. 9.



Fig. 10.

Figg. 9, 10. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 32r e 35r



Fig. 11.



Fig. 12.

Figg. 11, 12. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 44r e 187r





Fig. 13.



Fig. 14.

Figg. 13, 14. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 1r e 29r



Fig. 15.



Fig. 16.

Figg. 15, 16. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 7r, 51r





Fig. 17. Genova, SMC, *Graduale* A, f. 32r





Fig. 18.



Fig. 19.

Figg. 18, 19. Genova, SMC, *Graduale A*, ff. 61v, 198r



Fig. 20. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 55r



Fig. 21. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 47v





Fig. 22. Genova, SMC, *Graduale A*, f. 167r



Fig. 23. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 1r



Fig. 24. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 42r



Fig. 25. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 69v

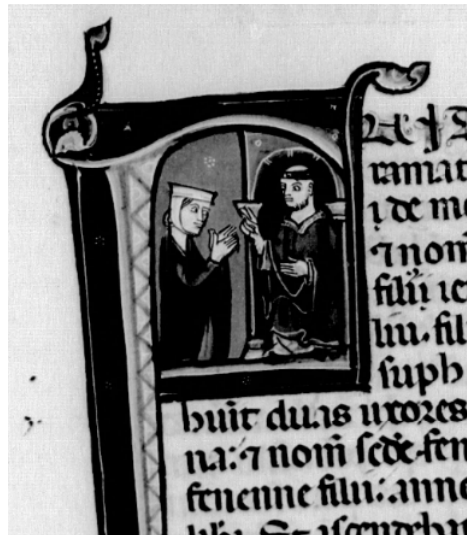


Fig. 26. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 105v



Fig. 27. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 144r



Fig. 28. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 186v



Fig. 29. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 207v



Fig. 30. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 231v



Fig. 31. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 299v

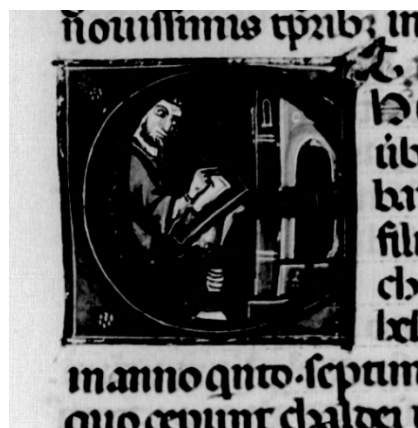


Fig. 32. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 301v



Fig. 33. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 340v



Fig. 34. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 468r



Fig. 35. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 464v



Fig. 36. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 103r



Fig. 37. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 83v



Fig. 38. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 119r



Fig. 39. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 130r





Fig. 40. Lyon, BM, ms. 424, f. 41r



Fig. 41. Lyon, BM, ms. 424, f. 105r



Fig. 42. Lyon, BM, ms. 424, f. 180v



Fig. 43. Lyon, BM, ms. 424, f. 180v



Fig. 44. Lyon, BM, ms. 424, f. 166r



Fig. 45. Lyon, BM, ms. 424, f. 190r





**Fig. 46.** Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 21r



**Fig. 47.** Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 35r



**Fig. 48**



**Fig. 49.**

**Figg. 48, 49.** Paris, BEBA, ms. Masson 126, ff. 120v, 111r



**Fig. 50.** Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 128v





Fig. 51.

Fig. 51. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 149v



Fig. 52.

Fig. 52. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 151v



Fig. 53.

Fig. 53. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 215r



Fig. 54.

Fig. 54. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 227v



Fig. 55. Paris, BEBA, ms. Masson 126, f. 171v



Fig. 56.



Fig. 57.



Fig. 58.

Figs. 56, 57, 58. Paris, BEBA, ms. Masson 126, ff. 90r, 75v e 62v



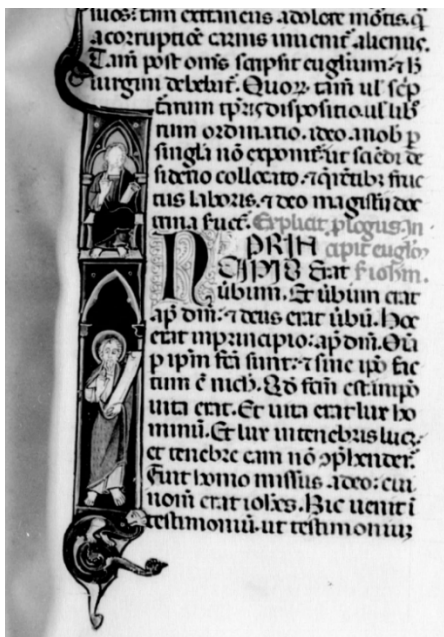


Fig. 59. Paris, BnF, ms. Lat. 42, f. 410r

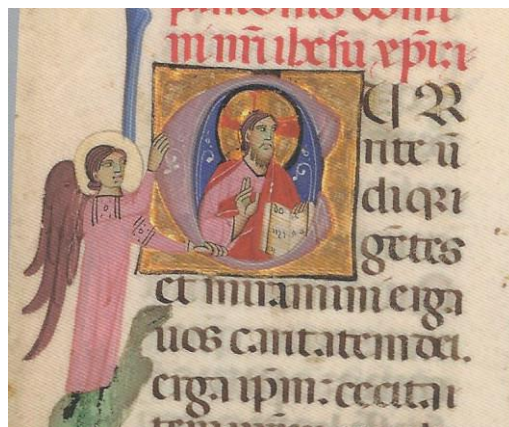


Fig. 60. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 131r



Fig. 61. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 89v



Fig. 62. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 121r



Fig. 63. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 122v



Fig. 64. Firenze, BML, ms. Pluteo XXV.3, f. 123v





Fig. 65. *Graduale A*, f. 167r (ubicazione ignota)



Fig. 66. Lyon, BM, ms. 424, f. 237v



Fig. 67. Lyon, BM, ms. 424, f. 406r



Fig. 68. Lyon, BM, ms. 424, f. 454v



Fig. 69. Lyon, BM, ms. 424, f. 459v





Fig. 70. Lyon, BM, ms. 424, f. 328r



Fig. 71. Lyon, BM, ms. 424, f. 382v



Fig. 72. Lyon, BM, ms. 424, f. 397r



Fig. 73. Lyon, BM, ms. 424, f. 501r



Fig. 74. Lyon, BM, ms. 424, f. 503r





Fig. 75. Lyon, BM, ms. 424, f. 498v



Fig. 76. Lyon, BM, ms. 424, f. 367v



Fig. 77. Lyon, BM, ms. 424, f. 376v



Fig. 78. Lyon, BM, ms. 424, f. 443r



Fig. 79. Lyon, BM, ms. 424, f. 478v



Fig. 80. Paris, BnF, ms. Lat. 23, f. 1r



Fig. 81. Paris, BnF, ms. Lat. 180, f. 262r



Fig. 82. Milano, BA, ms. B 39 inf., f. 3r



Fig. 83.



Fig. 84.

Fig. 83, 84. Genova, SMC, Antifonario E, ff. 72r, 154r





Fig. 85.



Fig. 86.

Figg. 85, 86. Paris, BEBA, ms. Masson 126, ff. 135r, 160v



Fig. 87. Genova, SMC, *Antifonario E*, f. 83r



Fig. 88.



Fig. 89.

Figg. 88, 89. Lyon, BM, ms. 424, ff. 82v, 232r